I. Negoițescu

SCRIITORI MODERNI

(Voi. II)

Coperta colecției: DANIEL NICOLESCU

Seria
LAMPA LUI ALADIN

I. Negoițescu

SCRIITORI MODERNI

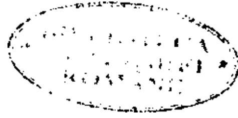
Editura Eminescu
1997

Carte subvenţionată prin comenzi de stat
ISBN 973-22-0474-5

ÎNSEMNĂRI CRITICE
(1970)

(

TRADIȚIILE POEZIEI ROMÂNE



Cu dragostea lui pentru trecutul care se străvede într-o ceață de aur, Eminescu a înscris pe frontispiciul poeziei române strofele grele de vibrații ale EPIGONILOR. Din muzica de unde a versurilor cresc primăverile începutului, acele nopți care se pierd în extazul „oceanelor de stele", zile cu „trei sori" înflăcărând azurul, în timp ce cântarea Naturii curge din filomelicele ei guri. Iar în marmura incandescentă a acestei viziuni el a împlântat, printr-un gest care îl caracterizează, - ideea. Fiindcă pentru romanticul beat de filozofie și cercetătorul plin de pasiune al cronicilor, poezia nu era decât mierea gândirii:

Când privesc zilele de-aur a scripturilor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi de filomele.
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.

Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere...

Și apoi panoul în curgere vrăjită al poeziei pre-eminesciene e conceput în tonalitatea idilicului major, care își inventează propria încântare:

Cichindeal gură de aur, Mumulean glas de durere,
Prale firea cea întoarsă, Daniil cel trist și mic,
Văcărescu cântând dulce a iubirii primăvară,
Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară,
Beldiman vestind în stihuri pe războiul inimic.

Liră de argint, Sihleanu, - Donici cuib de-nțelepciune,
Care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune
Urechile ce-s prea lunge ori coarnele de la cerb;
Unde-i boul lui cuminte, unde-i vulpea diplomată?
S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale ne-nturnată
S-a dus Pan, fiul Pepelei, cel isteț ca un proverb.

Bineînțeles, oricât de răpitoare, această perspectivă, răsfrântă de idealism, nu are nici un temei critic. Niciodată, nimeni nu va considera pe Eminescu şi Macedonski, care au durat adevărate schele de foc poeziei române, ca epigoni ai lui Mumulean şi Sihleanu, sau chiar al tot mai prețuitului Anton Pann.

Iar poemul lui Eminescu seamănă cu riturile experiențelor alchimice, încât DANUL ori BELDIMAN sunt ca nume pe nişte flacoane cu licori magice, din care se toarnă şi se amestecă în oale cu smalț sclipitor, după formule scoase de sub pecetea tainei, sau ca o invocare menită să trezească din adormirea de sub farmec pe zâna poeziei ori pe Făt-Frumosul Poet-Homunculus. Se trezeşte în schimb, ca dintr-un somn letargic, însăşi puterea incantatorie a poemului.

Spre a părăsi totuşi Arcadiile purei născociri şi nostalgii eminesciene, să vedem ce valori, din seria care urmează, rezistă unui examen critic, dar mai ales să stabilim sensul acestor valori, încercând o ierarhie reală în poezia de dinainte de Eminescu.

Ceilalți poeți ai trecutului, amintiți de partea roză a antitezei din EPIGONII, sunt cei pe care de altfel şi istoria i-a fixat ca steme: Heliade, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu şi Alecsandri. In această înşirare, ca rege etern tânăr e încoronat cântărețul zglobiu al lui Dridri, aşa cum a rămas în conştiința multor generații.

Dacă ne gândim că într-un scurt timp şi mai cu seamă în acea perioadă eroică a poeziei noastre, când ea avea să lupte din răsputeri în primul rând cu limba ce îi era instrument barbar şi

apoi cu sensibleria romantică venită dinafară, au trăit patru poeți care cântau pe corzi diferite, dând fiecare din ei un organ propriu poeziei, lăsând-o să se exprime deci în divizarea de armonii ce rezulta din preceptul pe care şi-l făurise Alexandrescu: „Să dăm un aer, un ton, limbii în care lucrăm", antiteza eminesciană nici nu ne mai apare atât de nedreaptă. Căci în toată vremea activității lui Eminescu, dacă exceptăm pe Hasdeu, care a poetizat sporadic şi într-un ton prea neutral ca să se fi remarcat atenției contemporanilor, în afară de coarda sa şi a lui Macedonski - acesta din urmă inegal, ascuns în stridențele lui literare şi sociale ca într-o armură donchihotescă -, n-a vibrat nici o alta. Epoca pre-eminesciană era diversă, bogat arborescentă, nutrindu-se din pământul culturii şi al istoricității lucide, cu primordiala voință a formării, - cea a lui Eminescu în schimb, strălucind doar de astrul lui negru, robită cu totul politicii burgheze şi refuzând rafinatul izvor de sonuri din care avea să curgă zâmbirea NOPȚII DE MAI.

Iar interesant este astăzi pentru noi de a şti şi de a vedea ce însemnătate au pentru poezia în sine - dincolo de istoria literară care trebuie să rămână istorie şi deci nu poate ignora coerența multiplă a fenomenului spiritual, - acele organe distincte din care, la începutul veacului, ea a sunat, şi prin urmare: ce brumă de poezie rămâne pentru plăcerea de totdeauna a iubitorilor de versuri.

Literatura modernă se caracterizează, între altele, prin gustul şi aplicația cu totul neobişnuite față de poezie. A fost ca un eon nu numai de poeți de seamă, dar şi vremea unei superioare conştiințe lirice, manifestată în chiar doctrina poeziei. De la Novalis la Paul Valery, teoria poetică a stat pe primul plan şi se poate spune că niciodată conştiința de sine a lirismului nu a fost atât de profundă şi de clară în acelaşi timp. Dezbaterile asupra poeziei au dat naştere unui climat de mari sensibilități, gustul s-a subțiat până la sterilitate (sterilitatea poate deveni fervore şi un remarcabil instrument). Şi dacă în felul său această epocă de

sondaje şi devoţiuni subtile ameninţă să se consume în propriul său autodafeu, nu e mai puţin adevărat că uneltele criticului s-au rafinat şi îmbogăţit considerabil.

Poezia română şi-a desăvârşit flora tocmai în perioada modernă extraordinar de favorabilă sensibilităţii lirice. Ea trebuie, aşadar, să-şi descifreze sorgintea în focul şi în parfumul ce le împrăştie corola sa ultimă.

*

Din seria antitetică a EPIGONILOR lipseşte o figură, ce va fi evocată, la o jumătate de veac după poemul lui Eminescu, de cel care-i va primi vizita plină de nostalgii lângă ctitoria Argeşului. E vorba de Dosoftei.

Pe Dosoftei Mitropolitul, ale cărui „bucine ferecate" („Şi bucine ferecate / Lăsam prin sălci aninate" - PSALMUL 136) au aninat sute de ani în sălciile tăcerii, 1-a readus în sfera conştiinţei lirice Ion Pillat, la o dată când roade depărtate ale psalmilor săi începură să-şi trădeze răsfrângerile în opera unui Arghezi sau unui V. Voiculescu:

Ce suflet de pe vremuri a revenit stingher?
Ce umbră se-ntrupează în umbra din ungher?
Din razele de lună au scăpărat scântei:
Patriarhal, în cârjă, se-nalţă Dosoftei.
Păienjenişul vremii cu mâini uscate rumpe;
Se-aprind, ca nestemate, odăjdiile-i scumpe,
Şi barba pieptănată pe piept i se desface,
Şi dreapta şi-o ridică în biblic semn de pace...
Şi pacea şi vecia şi luna sunt cu el.

Ai fost „deplin călugăr şi blând ca şi un miel,
Adânc din cărţi ştiut-ai", iar azi ţi-e moartă slova,
Păstorule de inimi ce-ai păstorit Moldova.
Pentru-ai tăi fii nemernici nu-ţi părăseai tu raiul:

Noi ţi-am uitat credinţa şi sufletul şi graiul.
Jelim goniţi departe de ţara Domnului,
Ca-n valea blestemată a Vavilonului,
Vă plângem datini sfinte şi, tu, cinstită ţară,
Pe care o credinţă şi-un neam le înălţară.
în Probota, - cetate simbolică şi vie,
„Cu zid înalt de pace şi turnuri de frăţie" -
Creşteai cuprins de rugă şi plin de taine mari,
Şi-n sfintele amurguri, prin brazii seculari,
Oriunde-ţi duceai paşii dădeai de Dumnezeu
întoarce-te acolo, cetite Dositeu,
Nu-i nici o poezie să fie ca tăcerea...
Atunci grăi cu glasul mai dulce decât mierea:
„Eu am adus în ţara ta rumânească limbă
De bun neam şi ferită de la o cale strâmbă"...

înainte de a fi propriu-zis un organ poetic, psalmii lui Dosoftei sunt un mod de expresie şi în acest sens au partea lor de merit într-o istorie a expresivităţii lirice româneşti. Căci în ritmurile iniţiate de dulcele mitropolit, şi în acea limbă de vechime, în bătrâneştile lui contorsiuni de cuvinte, aveau să prindă glas, peste veacuri, în vremea noastră cea mai nouă, ritmurile unor poeţi moderni.

Sunt, în poezia lui Tudor Arghezi şi a lui V. Voiculescu, anume asperităţi fie voite, ritmări ce în sinuozitatea lor se apropie de un gen de aritmie superioară, departe deopotrivă de poezie ca şi de proză, - experienţă care aminteşte oarecum de cutezările muzicii atonale - şi care au fost pentru întâia oară încercate de duiosul nostru psalt. Nu e însă mai puţin adevărat că Dosoftei exprimă şi o simţire ce a revenit în poezia lui Arghezi şi a lui Voiculescu: tânjirea, înconjurată de scârba păcatului, după Dumnezeu. Fiorul celest în magma terestră. Vremea de viclenie sângeroasă, de pizmă şi trădare, de ură şi crimă, în care a trăit Dosoftei, are ceva din incertitudinea modernă, din neliniştea şi scârba vremii cutreierată de nazism şi imperialism, în care mizeria extatică a trupului şi despuierea grotescă a spiritului

s-au unit să ne împingă în goluri existențiale sau să dea un sunet nou cântecului. De aici vin BLESTEMELE lui Arghezi, FLORILE DE MUCIGAI, gingaşele lui buruieni, misticismul teluric al HARULUI său. De aici vine şi silnicia verbală a lui Voiculescu, forjajul disperat al versului, care se zbate să prindă dulceața plină de chin a simțurilor şi aceeaşi tânjire amară după infinitul sensibilității:

Mi-i virtutea ca hârbul de seacă,
Limba-n gingini lipită mă-neacă.
Şi m-ai lăsat, Doamne,-n țărna morții,
Şi câinii mă-ncunjură cu toții.
...Şi când te-i ivi fără zăbavă
Cei din țărnă să-i ridici cu slavă

(21)

Se aude, ca dintr-un poem de azi, tonalitatea încercării agreste:

Doamne, 'ntr-al tău munte cine să se suie?

(23)

Mizeria cărnii, rana sângerând putredă, starea mistică bântuind mădularele, în crâncena insinuare voiculesciană:

Oasele se mustră, ciolanele n-au pace,
...De nesocotință mi-am ieşit din minte.

(37)

E şi peregrinarea cotidianului sumbru:

Umblând toată ziua cu mâhnite gânduri

(ibid)

Pentru ca duritatea divină să încarce de fulgere şi cutremur verbul cvasi-modern, cu ritmul greu şi abscons, ca la un Adrian Maniu:

Glasul tunetului tău trăsnea-n roată,
De-ți lumina fulgerele lumea toată.
S-au strămutat de cutremur tot pământul,
Când ai tăiat cale-n mare cu cuvântul,

De-ai uscat într-nsa valuri în vânt mare.
Că tu, Doamne, ai făcut cărări prin mare.
Şi nu laşi să se cunoască a ta urmă,
Cându-ți treci prin fundul mării sfânta turmă.

(76)

Starea mistică alternează cu maledicțiunea, în concretul moral al cuvintelor, ca sub efectul unei ape tari:

Să taie mişeii, săracii să junghie.

(36)

Dumnezeu pândeşte de sus o omenire care se identifică dintr-o dată pravilelor străbune ca şi metrului poetic arghezian:

întregilor Domnul îmbletele ştie
Şi le-au dat cu vecii uric pe moşie.

(ibid)

în cer şi pe pământ domneşte plenitudinea demiurgică, distingând tăriile şi mulțimile:

Şi cu duhul rostului tău toate
Le-ai umplut de îngeri şi de gloate.

(32)

Dominus Creator:

Toate ce-s în lume de tine-s făcute
Şi câte-s cu suflet şi lemnele mute.

(23)

Dar şi autor al trecerii, încrustată în scoica minimă a acestor versuri:

Anii ni se trec cu grabă
Ca o painjină slabă.

(89)

Ani înveninaţi de dorul după acea pururi lăudată:

Pâine din cer, îngerească hrană.

(77)

Lăsând jalea singurătăţii terestre să se exprime cu simplitate, aproape familiar, şi toiuşi puternic:

Ca om jalnic care-şi plânge mortul,
Doamne sunt mâhnit şi trist cu totul.

(33)

Impietatea, ca o efigie, ca o stemă:

Văzui pre spurcatul suindu-se buor,
S-ajungă ca chedrii tămâii la nuor.

(36)

Urmând ca răscumpărarea ultimă să transforme lutul amarurilor în extaz triumfal:

Şi când te-i ivi fără zăbavă
Cei din ţărnă să-i ridici cu slavă.

Atât de bogată în ritmuri, expresia lui Dosoftei pendulează, aşadar, între versificarea meandrică, de trudă fină:

Din Eghipet ţi-ai mutat vie buiacă
Să rodească vin şi strugurii să-ţi placă.
Curăţat-ai dinainte-i toţi păgânii
Când ai răsădit şi-ai smult din cale-i spinii...

(79)

şi vigoarea imnică, ce dă o tonalitate originală şi un real suflu poetic stihurilor sale:

Cântaţi Domnului din strune
în cobuz de versuri bune,
Şi din ferecate surle
Versul de psalomi să urle,
Cu bucin de corn de buor
Să răsune până-n nuor.

(97)

Mitropolitul Moldovei şi-a înstrunat lira la peste două sute de ani după psalmii lui Clement Marot şi la mai bine de alţi două sute înainte de cei ai lui Tudor Arghezi, timpuri în golul cărora se pot măsura sensurile ancestrale, cântări fermenţii şi dibui izvoarele lirismului românesc. Fără a ne fi lăsat o operă poetică adevărată, de arhitecturi viabile, Dosoftei este, ca simplă semnificaţie istorică, singurul ce dă acestei semnificaţii o aură estetică şi reprezintă deci, prin cioburile sale umile, în care se răsfrâng importante elemente lirice ulterioare, oglinda primă în care poezia română îşi poate iubi chipul.

*

Neamintit nici el în seria poemului eminescian, Asachi apare totuşi, ca vechime, printre cei dintâi în a căror operă - foarte fragmentar ce e drept - adie zefirul poeziei. La început de

veac, în sens literal ca şi la figurat - el îşi încordează instrumentul după modelele de perfecţie formală ale sonetiştilor italieni, versificând cu agilitate în limba lor. Dar peste aceste încercări şi imitaţii, trece uneori prin versurile lui un curent melodic viu, o răsuflare ce aprinde străvezimi de foc. Simţindu-se poate ca un exilat care a prins rădăcini pe aceste plaiuri, umbrit de fantoma celuilalt proscris al timpurilor scufundate, el cântă Tracia lui Orfeu, misterul dumbrăvilor virgine şi sacre, dar şi cea a lui Ovidiu, destinul amar al înaintaşului, căruia lira romanticizantului îi răspunde ca un ecou, - cum şi Italia mumă, Tibrul cu ale sale maluri verzi.

Iată patria lui Asachi:

De cântarea lui Orfeos munţii Traciei se umpleau.
Şi de sunetul cel dulce crude fiare se-mblânzeau.

Lira sa vibrează urechile cu auz divin ale olimpienilor, unind astfel ceaţa barbară cu azurul culturii:

Acest vers ce sună - aicia lui Apolo nu-i străin...

(Prolog Ia patrie)

LACUL LUI OVIDIU, în fremătarea undelor sale, primeşte să plutească deasupra-i nu numai luna eminesciană-radiind undele melodice ale marelui romantic-ci să transpară umbrele Nordului, cântat de Eminescu în diverse încercări ale laboratorului său:

Acolo mai îmblânzite parcă gem a mărei unde,
Şi Eco din depărtare cu un sunet trist răspunde.

...Raza dulce-a mângâierii se părea cum că răsare...

... Lângă lac, la raza lunei, deseori în codrul mut,
Când cânta a sale patimi în a barbarilor zise...

La Eminescu, evocarea se face prin Horaţiu:

Cum pe dulcea-i liră Horaţiu cântă
Indoind în versul adonic limba-i
Incercat-am barbarizând în graiul Traco-romanic...

Versul lui Asachi are o undire calmă, de zâmbire tristă:

Adăpost şi lin repaos lângă râpele-nverzite...

Cu nostalgia peisajului de altădată:

Nici sunând pe fluier doine încă-n Dacia umbroasă...

(Către Tibru)

In IMNUL DE SEARĂ prinde glas magia înfiorată a naturii, din viziunile lui Eminescu:

Şi-n memorie-mi invită melancolic dulce cânt...

...Toate-n jurul meu sunt mute, preste murii ce-n vechime
Răsunau de imne sfinte, muşchiul verde se întinde.

Pe când freamătul pădurii şi-unda dulce murmur sună...

Romantismul lui Asachi prinde şi incantaţia misterelor păgâne:

Parcă sfinte rugi suspină,
Ca acele ce în zori
Cântă vergurile-n hori...

(Jijia)

Deschizând, în fine, orizontului macedonskian, cerul scăldat în apele Mediteranei:

Vă urez frumoase timpuri ale-Ausoniei antice,
Conjurate de mări gemeni, împărţite de-Apenin!
Unde lângă laurul verde creşte-olivul cel ferice,
Unde floarea nu se trece sub un cer ce-i tot senin...

(La Italia)

*

Contemporan cu Eminescu, îndelungata viață a lui Hasdeu acoperă toată perioada de activitate a nefericitului poet şi chiar o întrece cu două decenii. în ce priveşte poezia, el ajunge însă la maturitate încă pe vremea când Eminescu mai lupta cu dificultăți verbale de adolescență. Locul său este deci alături de un Heliade şi Grigore Alexandrescu, de care îl apropie şi impetuozitatea romantică încă nealterată de sentimentul obsesiv, bolnăvicios al epocii eminesciene.

în poezia lui Hasdeu găsim acea răcoare ideatică şi acea ariditate conceptuală, care pătrunsă de exaltările romantismului şi având în plus, bineînțeles, subtilitățile de vis ale artei moderne, alcătuiesc trăsătura principală a operei lui Al. Philippide. Asemănările merg chiar şi mai departe: în adevăr, e aceeaşi viziune de lirism dur, în care muzica gândită se transformă în sonoritate de percuții violente sau solemne; aceeaşi senzație de aburi uscați, - figurile simbolice, uneori stranii, poemul mereu bine gândit, înlocuind magia substanței poetice prin înaripare a expresiei, printr-o adevărată decolare sonoră, spre amarul altitudinilor; vigoarea temerară, vitalitatea, ozonul sufletesc, întretăiat de zborurile imaginare ale unor deprimări ideate, ce s-au provocat prin pura incantație a ideii romantice. Stâncile, gerul care se aspiră, focul primit ca o miruire pe creştet, azurul imens, pe care se proiectează inima, îmbătată de răcoare, sentimentul cu vibrări de lame tari, înaripare a de pasăre de pradă, elanul cosmic, un autism superb, asperitățile nu lipsite de farmec ale expresiei, ca ecouri alpine, - peste tot simbolismul temelor (în sens romantic, nu impresionist) şi irefragabila claritate a simbolului.

Nu este vorba, în acest mod poetic, de meditație, ca la Alexandrescu, de o emoționalizare a ideii, ci tocmai de idearea emoției parcă dintr-o pudoare a ei de a-şi trăda căldura genuină. Emoția îşi comunică gândul întreg, ca să spunem aşa, dar nu lasă sângele său propriu să curgă în palma noastră, rubinul său crud să ardă în cupă. Tot atât diferă modul şi de poezia ideii, de tip Barbu, în care ideea se cântă pe sine sub cele mai stranii apeluri la concret şi perfide convertiri ale lui.

Ca şi Philippide, romanticul Hasdeu e programatic, şi îşi defineşte astfel poetica sa:

O poezie neagră, o poezie dură
O poezie de granit,
Mişcată de teroare şi palpitând de ură,
Ca vocea răguşită pe patul de tortură,
Când o silabă spune un chin nemărginit!

(Versul)

Peisajul său sufletesc se desprinde din atari viziuni:

în țări nepătrunse de-a soarelui căi;
Unde ursul calcă peste munți de gheață...

(Muza)

Traducând admirabil din Ovidiu *(Pontice,* III, 8), el trage tot un profit interior propriu:

Aicia blânda viță a strugurului dulce
Nu se-mpleteşte verde în jurul unui ulm,
Nici arborul nu-şi pleacă mlădițele-ncărcate
De fructe pârguite sub luminosul cer:
Pelinul singur numai inform îmbracă şesul
Şi nu rodeşte câmpul decât amărăciuni!
în aste văgăune sălbatice şi dure
Săgeata-nveninată e singurul condei
Ce scrie-n vastul spațiu poeme sângeroase...

(Darul Dunării)

Țara îi apare, în ritmul lui Alecsandri, dar mai încordat, mai oțelit, sub clima aspră:

Blânda toamnă dunăreană, desmierdându-ne s-a dus
Totu-i alb şi-i rece totul; jos omătul, bruma, sus.
Moartă-i lumea cea albită, peste care, fără față,
Fără nori şi fără soare, greu atârnă alba ceață.

(Alb şi negru)

Tot prin încordarea strunei, emoția se obține brusc, la finalul unei strofe cuminți:

Se duce ciocârlia să cânte-n depărtare,
Acolo unde vara mai poate străluci...

Ce mai aștepți, poete? E ziua de plecare!
Vei mai cânta odată... dar numai nu aci!

(Ciocârlia)

Simbolica vitalitate:

Când arde soarele de Mai,
Când vântul iernii geme,
Măreţul brad pe-naltul plai
Stă verde-n orice vreme.

O rădăcină de colos
Şi-a sfredelit în stâncă
Şi de pe stâncă mai setos
Mai sfredeleşte încă!

De mult cu blocul de granit
El s-a făcut tot una
Şi pe-amândoi necontenit
îi zguduie furtuna.

Şi lemn şi piatră la un loc,
Verdeaţa-i ne-ntreruptă
Aspiră ger, îndură foc
Cu trăsnetul se luptă!...

(Bradul)

Ideaţia în sens liric, cu versul de o transparenţă amară:

Privind tăcuta undă,
Pe gânduri am rămas
Cât este de profundă
La fiecare pas;

Şi totuşi izvorăşte
Din depărtate văi
Apoi se risipeşte,
Prin mii şi mii de căi...

Şi dorul meu îşi are
Un soare născător;
Un cer fără hotare
Străbate şi-al meu dor;

Dar prin întunecime,
Pe drumu-i răcoros,
El vine din nălţime
Şi cald şi luminos

O rază diafană
Şi undele de-azur,
De nor şi buruiană
Lovindu-se-mprejur

O sferă-nveninată
înfruntă ne-ncetat
Dar flacăra-i curată
Şi valul e curat!

(Dorul)

Prin încordările ritmului, aceeaşi ideare, cu claritatea piscurilor reci, triumful naturii, jubilarea divină:

Nebun, nebun de mii de ori
Acel ce cată grâu şi flori
Pe munţii rătăciţi în nori;
Sunt tari, sunt nalţi, sunt de granit,
Dar fruntea lor ce triumfală
Abia rodeşte cu sfială
Un muşchi mărunt şi otrăvit.

Priviți, priviți aceste văi
De râulețe și de căi
De busuioace și de clăi,
Brăzdate cu un curcubeu;
Se scaldă struguru-n lumină,
Şi iese mierea din albină,
Şi totu-i plin de Dumnezeu!

(Muntele şi valea)

Autoportretul liric e durat din acelaşi material arid şi simbolic, - şi însăşi stânca expresiei pare fulgerată:

Ați fost voi oare la Abrud?
Acolo-s munții o comoară:
în piatră dă ciocanul crud,
Mai dă, mai dă a suta oară,
Tot dă sălbaticul ciocan,
Zburând scântei ca din balaur
Se sparge bietul bolovan,
Şi-atunci din el s-alege aur.

Ce piatră tare fost-am eu!
Ani mulți Ursita ne-mpăcată
Mă tot izbea mereu, mereu,
Pân-ce m-am spart şi eu odată;

Şi din trecutu-mi spulberat
- Un bolovan în agonie -
Gemând, în lume-am revărsat
Odorul meu de poezie!

(Aşteptând, X)

în zona de munte a poeziei lui Hasdeu, nebunii de mai târziu ai lui Bacovia, care la acesta vor umple parcurile şi străzile,

- stau „falnici", şi „superbi", în ospiciu, cu demonul ascuns în ei, cu auzul cercetat de glasul îngerilor şi al lui Dumnezeu:

în jurul meu se-ntinde un petec de grădină
Cu flori şi pomi, amestec de umbră şi lumină;
Iar printre ele falnici, încet, nepăsători,
Păşesc, albind, ca spectri, superbii visători

Urechea-ți nu-i ureche. Tu nu ştii că-ai în tine,
Ascuns în fundul minții, pitit în duhul tău,
Un alt auz ce-aude din sferele senine
Pe spirite, pe îngeri, pe însuşi Dumnezeu!

(La *casa de nebuni)*

La bătrânețe, Hasdeu mai cerea Muzei un cântec, ce-l urmărea ca o obsesie, un cântec absolut, în care Dumnezeu răsună, sfâşiindu-şi vitalitatea divină, emanând Arhanghelii atletici, în triumful Forței:

Un cântec, numai unul şi cel mai de pe urmă,
Aş vrea să smulg din mine... Dar unde-i? Nu-1 brodesc.
Acum îl simt aicia, şi-1 simt deja departe,
Şi-1 simt că-i pretutindeni, şi simt că-1 simt mereu.

Extazul mă răpeşte. Aud Divinitatea!
Mă-ntrebi: ce-s Eu? iubire. Mă-ntrebi: ce fac? iubesc.
De n-aş urzi, pe cine Mi-aş revărsa iubirea?
Ca să iubesc, Mă sfâşii, urzind din Mine lumi!

Arhanghelii din sânu-Mi porniți ca nişte puncturi
De mii şi mii de veacuri, apoi filtrați pe rând
Prin pietre şi prin plante, prin animale oameni
Când se re-ntorcîn Mine, triumfători atleți...

Materie şi forță! Din forța cea supremă
Ce-i numai forță, una, monadă fără țărm...

*

Două epoci se pot prin urmare distinge înainte de Eminescu în istoria poeziei române: una străveche, a lui Dosoftei, către sfârşitul sec. 17, - cealaltă, peste o mare ruptură de timp, tocmai în partea întâia a sec. 19. Importanța lor, ca amploare şi semnificație istorică, nu stă desigur în cumpănă. Cu toată valoarea lor documentară, în evoluția limbii literare, psalmii lui Dosoftei nu câştigă o semnificație propriu-zis poetică decît târziu, în ambianța modernă, cînd trăsăturile de prim ordin ale liricii argheziene se desprind din oglindirea în apa aceea bătrână, sfințită de vechime ca şi de har. Şi această oglindire, peste goluri de timpuri, prin pregnanța ei de alchimie a unor substanțe afine, este, în adevăr, sguduitoare. Ieşind din izolarea şi praful documentelor, psalmii şi-au transfigurat „painjina slabă", în țesătura de aur; aninate în sălciile vremii moarte, bucinele îşi vor trimite prin veac, de câte ori dorul adie prin ele, desferecarea sonoră.

Că timpurile s-au împlinit pentru anumite entități emotive, ținute sub vraja îndelungată a tăcerii, se poate vedea şi din alt exemplu, al aceleiaşi perioade, cu umbră stranie în vremea noastră.

Sună, poate şi mai surprinzător, în câteva ritmuri ale lui Cantemir, scoase la lumină de G. Călinescu, ecoul de mistere din versurile lui Lucian Blaga.

în Lupta dintre Inorog şi Corb, Cantemir gândeşte câteodată liric, în rotiri ample, de traiectorii în declin, spre cercul de obscuritate pe care a căzut şi pasărea moartă a sufletului dintr-o poezie a lui Blaga (ori poate se întâlneşte la această fântână şi călătorul cu dorurile stinse, care suspină în poemele lui Adrian Maniu):

> Căci de multe ori pasărea înaltă şi tocmai peste nouri ridicată,
> în fundul beznei necunoştinței pogorându-se, cade.

Alte **dați,** declinul se interiorizează până la ermetism; sigiliile misterului, ca o pecete pe inimă, pe marea ei boală sacră, lasă numai jalea să cânte, cu ton discret, de alegorie pur spirituală:

> Plecatu-s-au cornul Inorogului,
> împiedicatu-s-au paşii celui iute,
> închisu-s-au cărările cele neumblate...

> Ce mângâiere i-a mai rămas? Nici una.
> Ce sprijineală i-a mai rămas? Nici una.
> Ce prieten i se arată? Nici unul.
> Munți, crăpați!
> Copaci, vă despicați!
> Pietre, vă fărâmați!...

Starea de blestem e din acelaşi aluat magic-cosmic:

> ...Stelele să nu scânteieze,
> Nici Galateea să nu lumineze;
> Tot dobitocul ceresc glasul să-şi sloboadă,
> Fapta nevăzută, plecându-şi, vadă...
> Cloşca, puii-şi risipească,
> Lebăda lira-şi sdrobească...
> ... Racul, în coaja neagră să se primească;
> Capricornul, coarnele să-şi plece;
> Peştii, fără apă să se înece...

Paradisul faunic răsună parcă de bocetul destrămării:

> ... Lebedele, cântecul de pe urmă al morții cântau;
> Păunii, de răutate ce vedeau, în gura mare se văitau...

Deosebit de edificatoare apar însă corespondențe abia atunci când servesc la descifrarea, în epoca pre-eminesciană, a sensurilor lirismului nostru modern. Constelația poetică a acelei perioade iradiază o lumină mult mai puternică decât străbate în

mod obişnuit prin pânza deasă a criticii actuale. în afară de faptul că Eminescu nu poate fi explicat dacă nu se ţine seama de contribuţia înaintaşilor la structura sa intimă, în care descoperirile şi invenţiile lor s-au revărsat cu generozitate, - se găsesc, în opera lui Heliade sau Bolintineanu, elemente lirice a căror valoare nu poate fi stabilită fără a se recurge la filtrul poeziei moderne, - şi versul lor este nu o dată prefigurarea timpului nostru.

Ceea ce impresionează mai întîi pe cercetătorul perioadei pre-eminesciene e diversitatea bogată a instrumentelor, faţă de care, în adevăr, epoca următoare ar fi teribil de săracă, dacă lucrul nu s-ar compensa prin superioritatea şi lărgimea lăuntrică a operei lui Eminescu şi Macedonski. Iată cum *Epigonii* devin cristalizarea preţioasă a acestei conştiinţe. Ajutat fără îndoială şi de sentimentul de adoraţie a trecutului, Eminescu a presimţit valoarea aproape exactă a înaintaşilor săi. Perioada era haotică, limba însăşi se năştea greu, deşi cu iuţeală de basm, în spasme şi crispări care figurau monştri, încât sonurile pure se distingeau cu destulă dificultate în uruirea acelei producţii de multiplicitate şi eroism. Folosind intuiţia poetică, Eminescu reuşeşte să surprindă tonalităţile originale, izvoade ale focului prim, ce fac plăcerea noastră de azi (când gândea prin critic, el îl acuza pe Heliade, „apocalipticul", de „versificarea unor abstracţii pe jumătate teologice, pe jumătate sofistice"). Probabil însă că, aşa cum noi am ajuns să analizăm cu măsura sensibilităţii moderne, lui i-a scăpat frumuseţea poemului *Căderea dracilor,* acel tablou de nuntire mistică generală, din Empireu, precum şi elegia subtilă din *Conrad,* azurul beat de lumină, care putea fi îndrăgit doar de Macedonski.

Acordându-i epitetul horaţian „os magna sonaturum", care în perspectiva viziunilor de laudă mistică ni se pare atât de nimerit, el intuia, ca adolescent ameţit de entuziasme, în poezia lui Heliade, masivul:

„Vulcan puternic care cutremur în el poartă"

şi care, cu razele de flăcări scufundat în adâncurile unei mări moarte, aşteaptă ziua când:

„... deodată mândre, gândirile-i irump
Prin undele greoaie, prin apele de plumb".
(La Heliade)

Iar în poemul reconstitutiv îi închina strofa cu misteruri:

Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profeţiile amare,
Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de-nţeles;
Munte cu capul de piatră de furtune detunată
Şi veghiaz-o stâncă arsă dintre nouri de eres.

Deprinderea lui Alexandrescu fiind intuită nu mai puţin just, filosofia istorică în fulgerări lirice:

... treaz de vântul cel sălbatec al durerii,
Palid stinge - Alexandrescu sânta candel-a sperării
Descifrând eternitatea din ruina unui an.

Şi dacă pe Bolintineanu îl voalează în perifrază debutului, permiţându-ni-se doar o pătrundere difuză în personalitatea lui, vibrarea strofei eminesciene lasă totuşi să transpară şi melodia depărtată a adevăratului suflet al poetului:

Pe-un pat alb cu un linţoliu zace lebăda murindă,
Zace palida vergină cu lungi gene, voce blândă -
Vieaţa-i fu o primăvară, moartea-o părere de rău;
Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare,
Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare
Şi astfel Bolintineanu începu cântecul său.

*

Greoi la început, rupând armonia versului din limba prozei, psalmul sub formă de *Sonet* al lui Cipariu înaintează victorios spre limanul poetic. S-ar părea că un suflet stihial se prefiră prin

roca învinsă, şi odată ajuns sub lumină, aburii lui se înalţă, vertical şi sigur, spre cerul eternei poezii.

în sensul spiritualităţii grafiei, acest sonet pare meşteşugit plastic, având ceva din ornamentaţia în aur a iniţialelor pe manuscrisele de pergament. Expresiile par sculptate în albul paginei, evlavia fiind ea însăşi stilizată:

... Gemme şi aur din comori bogate
n-am să-ţi aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ţie-ţi e-nchinată
deşi n-o vezi în sânul meu cum bate

Ţie-ţi trăieşte ea şi ţie-ţi moare,
tu singur eşti al ei patron în lume,
pe fagi, pe ceri, pe piatră şi pe floare,

Scrie-ţi voi, Doamne, lăudatul nume,
ca să rămână până când un soare
va fi pe cer şi marea va să spume.

Diletantismul, jocul, cerebralitatea, forma bătrânească, ce se resimte parcă de tremurul mâinii, parcă friabilitatea sublimă din sonetul lui Blaga *Cânele din Pompei,* totul se converteşte în nadirul strălucitor al sensibilităţii.

Familia, nr. 12,1966; nr. 1 1967

DE LA G. CĂLINESCU LA HELIADE RĂDULESCU

El însuşi personalitate atât de complexă încât, începându-şi rândurile „definitive" despre Heliade Rădulescu*, îl plasează ca a doua mare figură multilaterală a literaturii române, după D. Cantemir - istoricul literar G. Călinescu poate fi desigur aşezat pe al treilea loc în această supremă serie. Bineînţeles atari grupări valorice sunt oricând amendabile sau chiar contestabile, un Iorga sau un Blaga, spre a nu ne mai întoarce la Hasdeu, revendicând la rândul lor drepturi pe deplin justificate.

Ca întotdeauna, G. Călinescu recurge şi de astă dată la virtuţiile lui literare, care dau atâta farmec (chiar şi iritabil uneori) scrierilor sale, pentru a descrie figura morală, artistică şi fizică a celui „istoriceşte portretizat". Avem astfel, potrivit metodei criticului, un Heliade reconstituit prin înseşi versurile dc semnificaţie biografică, preferinţele mergând către ceea ce, în expresia heliadescă e plastic şi adesea grotesc. Humorul călinescian, omniprezent în întreaga-i operă ştiinţifică şi beletristică, se manifestă cu acelaşi amestec de maliţie şi umanitate înţelegătoare, şi de bună seamă, portretul - sub această lumină care scoate în relief trăsăturile ce duc spre caricatură, se realizează: doar că trebuie să-1 iei la modul „călinescian". Ajunge o comparaţie între felul grav, atât de riguros ştiinţific, al lui D. Popovici, de a ataca problemele de istorie literară în chestiune, şi metoda „artistică", docta intuiţie creator deformatoare a lui G. Călinescu, spre a descoperi temeiurile unui portret chiar al marelui nostru cărturar - poet de astăzi.

*** G. Călinescu: *I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa.* Text stabilit şi adnotat de A1. Piru, Editura Tineretului, 1966.**

Dacă încă, cu această metodă, ispititoare probabil în ochii cititorului estet (care poate gusta pe bună dreptate cele trei povestiri paşoptiste ale autorului), revoluţia de la 1848 sau înmormântarea lui Heliade apar supuse tonalităţii caragialeşti, nu e mai puţin adevărat că formulările propriu-zis critice ale lui G. Călinescu străbat cu succes prin „metodă". Vorbind despre vastitatea precară a formaţiei intelectuale heliadeşti, criticul notează: „Inteligenţa înnăscută îl ajută să gândească singur, pe sugestii simple"; sau, după ce constată despre autorul construcţiilor poematice temerare că „Eliade e un mistic la modul dantesc, cu uriaşe viziuni profetice", G. Călinescu sintetizează poezia înaintaşului său într-o formulare de o pregnanţă strălucitoare ce-i e caracteristică, atingând miezul problemei: „Dacă se poate face o comparaţie cu *Comedia,* atunci poezia lui Eliade este aceea din *Paradis,* lirică extatică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripţia, lăsându-se esenţele materiale, profunzimile, lucirile, efluviile şi sonurile. Poetul a intuit jubilaţia sacră, hora elementelor pure şi e întâiul autor de laude".

Pe această linie, observaţiile comparatiste ale lui G. Călinescu sunt admirabile, istoricul literar „jubilând" el însuşi prin meandrele complicatei sale culturi, deşi uneori anumite apropieri de domeniul plastic ni se par hazardate. De pildă, oricât de nimerită ar fi comparaţia picturală a unor versuri din Heliade cu un tablou de Troyon (în ale cărui peisaje romantice, de fapt domesticitatea vitelor se încarcă de realismul poeziei), caricaturile prozastice ale aceluiaşi Heliade sunt arbitrar definite cu ajutorul lui Hogarth şi Daumier; s-ar fi cuvenit aici o mai aplicată analiză critică a prozei lui Heliade. în concluzia sa asupra scriitorului cercetat, semnalând nu fără plăcere că „pamfletarul pune şi în versuri aceeaşi gesticulaţie măscăricioasă", G. Călinescu dă următoarea judecată de valoare: „De n-ar fi trebuit să înceapă totul şi să-şi cheltuiască energia în lupta pentru

formaţia limbii din învălmăşeala căreia nu putea vedea limpede adevărata poezie, Eliade ar fi putut deveni un foarte mare poet".

Ceea ce i se poate deci reproşa istoricului şi criticului literar, care s-a ocupat cu evidentă afecţiune şi fulgerătoare intuiţii de Heliade Rădulescu, este tocmai lipsa sa de străduinţă în a dezvălui pe „foarte marele poet", care totuşi există, şi fără precedenţa căruia însuşi Eminescu, în ce are el mai mare, n-ar putea fi istoriceşte explicat.

*

Cu Heliade Rădulescu suntem în plin romantism major. Nu numai concepţia despre poezie a acestui vizionar se încheagă din fantasme cosmice şi mistice, ca la englezul Milton, pe care de altfel l-a imitat în *Anatolida* sa, dar acum poemul îşi durează o plasmă de suavităţi şi de curenţi puternici, adevărată muzică de rotiri astrale.

Ca mijloace de expresie, Heliade e încă adeseori un primitiv; termenii lui diformi ori originali, precum: a se esmulge, încentrare, a se înface, coborământ, estime, unime, denotând apetenţă metafizică, ajung să câştige însă, în curgerea de armonii a poemului, un anumit farmec tocmai al primitivităţii, ca monstruozităţile din pictura lui Bosch sau Memling (delicate monstruozităţi, dintr-o teratologie lexicală uneori atât de simpatică aflăm şi la Bolintineanu), îngerii şi demonii ce populează din belşug fantezia lui Heliade au de altminteri naivităţile şi grotescul acelor geniali primitivi. Monştri de cuvinte asemănători cu cei pe care i-am citat mai sus vor reapare, în poezia noastră, o dată cu traducerile danteşti ale lui Coşbuc, cu care corespondenţa se poate lărgi până în inima viziunilor. Dar suflul divin (în sens dantesc) şi suflul mitic din poezia lui Heliade sunt de o prospeţime care nu va reînvia curând. Nici la Eminescu - ai cărui îngeri-stele, ce i-au înfierbântat imaginaţia şi visul tinereţii, vin desigur din influenţa heliadescă, - nu vom regăsi starea de beatitudine imnică şi ruptura morală din *Căderea*

dracilor. Heliade e mai grav în ideile sale poetice, decât toți urmașii, căci el atinge, halucinat de chemările misterioase, pragul ultim al mitului, acea zonă ideatică pură, visată de romantici, în care germinalul și divinul scapără valuri de scântei ale focului primordial. Reconstituind poematic mitul androginului sau lăudând simetriile paradisului, cântând Fecunditatea primă sau sfâșierea universului moral, aripile lirismului lui Heliade au un avânt unic în poezia noastră. Și dacă de cele mai multe ori instrumentul artistic heliadesc e grosolan și nu scoate sunetele voite, o dată cel puțin, în *Căderea dracilor,* expresia culminează, focul arde intens și cântă cu răsunet celest.

Asemeni tuturor romanticilor, Heliade mărturisește cu patos a fi gustat otrava:

Și-orice amar al vieții până în fund băui.

(Visul)

Sursa răului o învăluie însă în negurile eterne ale tainei, pe inimă purtând inscripția cu cheie pierdută:

Trecutul pentru mine ștersese orice părere,
Și orice suvenire adânc mă sfâșia
Iar viitorul groaznic îmi prevestea durere;
Nădejdea mă urase încât nici n-amăgea.
Vream să desfac cu lumea oricare legătură,
Să fiu slobod în toate, să fiu numai al meu:
Dar mă ținea într-însa o singură făptură
Ce-mi răsfrângea în lume pe însuși Dumnezeu.
Taina aceasta vecinie la om nu va fi zisă:
în inima-mi sdrobită în flăcări este scrisă
Ce și a ei țărână în veci o va-ncălzi;
E scrisă într-o limbă, aci necunoscută
Pe inima-mi ce geme și care-n veci e mută
Și singur numai mie mi-e dat a o citi.

(Visul)

în ultimele versuri se distilează tăria clasicității, grava simplitate prin clarul căreia străbat profunzimile sentimentului.

Jignit pe pământ, poetul are firește latitudinea facilă de a-și lua zborul spre intermundii, unde îl așteaptă o climă eteree, laptele strălucitor al abisurilor:

Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,
Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc;
Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,
Se scaldă în lumina eterului ceresc.

(O *noapte pe ruinele Târgoviștii)*

Serafimi, Heruvimi, genii stelare îl atrag acum, prevestind dezlănțuirea de erotism a îngerilor eminescieni:

în sfântul meu nesațiu, delirul meu cel mare,
Pe dragele ființe ardeam să Ie privesc
Și s'aprindea în mine o naltă înfocare
De ele să m-apropii și dorul să-mi vădesc.
Ele fugeau de mine și-n veci mi-erau de față;
în veci eu după ele eram neobosit;
în goană-ostenitoare ele mi-erau povață,
Dar să le-ajung vreodată în veci mi-a fost oprit.
Fantome de nădejde, ființe-aeriene
Și fără de amestec cu cele pământene!

Deprins cu făpturile diafane, el le poate regăsi chiar și pe pământ:

Blând Serafim! o înger! ce este-a ta solie?
Care îți este slujba? Ce vrei aicea jos?

O îngerime difuză e în natură (alcătuind în poemul respectiv al lui Heliade substanța morală a eului, *Mângâierea conștiinței* și *Mustrarea cugetului):*

Pe la fântâni m-așteaptă, cu unda se răsfrânge,
...Cu valea îmi răspunde, cu patima mea plânge...

Viziunea izbucnind chiar, atunci când e cazul, în arderi violente:

Şi când fumegă munţii vulcanul când turbează.
Când flăcări rotitoare până la ceruri zbor,
Când tremură pământul, văzduhul schioteiazp.
A! meu suflet te vede în orice meteor.

(Serafimul ţi Heruvimul)

Din ţesătură romantică e şi imaginea fulgerări' geniului, într-o exaltare a virilităţii ce prevesteşte pe Macedonski:

Sublim eslc barbarul cânci intră în el gei:iul
Cereştilor voinţe! şi inspirat îl mişcă,
Materia frământă 'in neastâmpăr sacru
Şi-ncinge carne, minte! E alt Enoh ce zboară...

(Michaida)

Tot virilă, extazierea mistică în faţa îngerului se poate socoti ca tipic heliadescă:

îşi aţintise mintea către Omnipotenţă
Şi ochii pe icoană, a cărei cereşti raze
împrumuta puterea acelui dulce înger
Ce-alină orice cuget şi-n armonie sacră
Pe cuvioşi adoarme după fierbinte rugă.

(Michaida)

Căci faţă în faţă cu Omnipotenţa, creatura însăşi participă la grandoare, sensibilitatea se desăvârşeşte, sporind tăria focului lăuntric.

în *Anatolida* această sensibilitate amplifică orizontul poetic, suflul sublimităţii străbate prin tonalitatea de imn a versurilor:

Materia inertă şi vagă şi informă
Se pune în mişcare. E plin, plin este cerul

De gloria-ţi eternă, şi peste tot splendoarea-ţi
Prin mine se revarsă suavă, lină, blândă.
Arhangheli ai Puterii! voi Elochimi, la faptă...

Nuntirea cosmosului e invocată cu patos şi străvezimi angelice:

Puteri primordiale, principii. Elochimi,
La nuntă, la creare sculaţi! suntem chemate;
Prunci-îngeri ai răcorii, cu aripi diafane...

în acelaşi ton de ditiramb, în care sună vocea Apelor dornice de a se naşte din răcoarea îngerească şi de a se întrupa în golul oceanelor şi în baia nupţială care-1 fecundează, pământul însuşi e chemat:

Apari ca o mireasă, o Mater Terra sacră,
Prepară-te de nuntă...

Apoi cântă Astrele:

Focare arhicentre de raze. de splendoare,
Planeţi, ashe, luceferi, sisteme de lumină,
Să lăudăm pe Domnul!

Glorificând divinitatea, apar Peştii şi Paserile:

A Domnului iar voce, răsună peste ape,
Şi aerul şi marea se umplu de viaţă;
Dau ramuri zoophite, polipii iau simţire...
...Cântaţi, din aripi bateţi, fiinţe zburătoare,
Nălţaţi în ceruri imnul prin cântecele voastre;
Voi, notători, asemeni jucaţi-vă în ape,
Umpleţi cuprinsul mării, câmpiile eterii;
Sunt binecuvîntate a voastră tinereţe
Şi candizii fiori.

Din miile de guri ale tăriilor şi ale Terrei, Imnul Creaţiunii se încheie într-un final de apoteoză:

Glorificaţi pe Domnul. Puteri. Elochimi. îngeri,
în harpele serafici cântaţi, preaînălţaţi-1:

în cer şi pretutindeni răsune: osana!
Lumină, întunerec, puteri şi elemente,
Sori, astre şi luceferi, răsune firmamentul
De laudele voastre.
...Materie şi minte, cântaţi lauda mare
Cântarea creaţiunii, panhymniul fiinţei!

Tot acest material poetic, ce cântă germinarea şi chiar el în stare germinală, deschizând într-o formă atât de spectaculară orizonturile lirismului lui Heliade şi oferind posterităţii un masiv presărat de agreste culmi, peste care pluteşte briza întâielor Ape, pare să pregătească sunarea de evlavii, care îşi desfac într-o armonie supremă undele:

înalt, mai sus de ceruri, la tronul Preamăririi,
în sfânta atmosferă-a luminii celei vii,
Unde fântâna vieţii şi râul fericirii
Adapă, răcoreşte cereştile câmpii...

în *Căderea dracilor* imaginaţia poetică atinge un maximum de tensiune; limba de frăgezimi figurative şi abstracţiuni siluite vibrează la modul poeziei pure. Tonalitatea de imn se acoperă de plenitudinea sentimentului şi chiar dacă viziunile sunt mai haotice, neavând acea precizie de cristal, acea esenţialitate dantescă, valoarea lor rămâne de nepreţuit.

Nu se înalţă un paradis de decoruri, ci un tărâm moral, de neprihănire şi slavă, sorgintea vieţii şi a fericirii în sensul sensibilităţii celei mai organizate. Versurile care cuprind substanţa emotivă şi o figurează poetic, fără a o estetiza, ci păstrându-i etosul, sunt de o expresivitate atât de proaspătă şi de spontană, încât mustul limbii scaldă cuvintele:

Şi duhul mângâierii burează caldă mană,
Mărgăritează vecinie prea sfintele sădiri;
Şi dragostea răsare, a îngerilor hrană
Ce-întreamă în ei pacea şi naltele sfinţiri...

Dar chiar şi decorul, atunci când viziunea recurge la exterioare, se impregnează de imn - şi amestecul de poetizare în genul „adamantelor" şi „amarantelor", şi de putere lăuntric vizionară, ca a acelui „verzit de bucurii", revelează plinul elevaţiei lirice:

Pe muntele de aur, în stânci de adamante,
Cu pulbere de stele verzit de bucurii,
Umbrit de chedrii slavei, florat de amarante,
Şi unde rodesc falnic virtuţi şi veselii...

Dulceaţa ce emană din sonoritatea italică a unor versuri e în adevăr rarissimă şi se integrează ca un bun propriu poeziei noastre, precum în citatul:

Umbrit de chedrii slavei, florat de amarante...

Pentru ca deodată, un alt vers să deschidă porţile celei mai luminoase zări spirituale:

în liniştea adâncă a nevinovăţiei...

Aşa cum în *Balada Sburătorului,* mersul exterior al poeziei se opreşte şi curgerea interioară e de o fineţe şi de o concentrare eleată:

Tăcere este totul şi nemişcare plină...

Iar mesajul care se desface din acest germen are şi el transparenţa şi stimmungul marei odihne a contemplării:

încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morile au stat.

(Aici s-ar putea face apropierea de peisajul lui Hobbema.)

Suntem în zona sublimului lirism eminescian din *Sara pe deal,* în stagnarea sa terestră contemplativ-sentimentală; aşa cum

rotirile şi peregrinările angeloidelor astre din zona sublim-vizionară a lui Eminescu are, fără îndoială, ca sorginte sau ca precursor pe „foarte marele poet", care a insuflat versului românesc puterea formală a întrezăririlor lui Mallarme, ce constrânge aici substanțe poetice de o densitate şi de o vibrație neîntrecute:

Cereşti, eterii trombe în spațiuri răsună,
Puteri, tării de îngeri zbor repezi şi sosesc;
în preajma celui Vecinie smeriți toți se adună,
în dragoste, ascultare, mărirea lui privesc.

Văd toți pe fiul Slavei stăpân pe vecinicie,
Şi cunoscut se face Cuvântul preste tot;
Prin el dragostea creşte, se-naltă imnuri mie;
De laudă, mărire un glas cu toții scot.

Şi geniuri şi duhuri şi minți, virtuți mulțime
Se-ntrec să se închine la marele Cuvânt,
Prin el să se-ntărească în toată-a lor estime
Şi-ntr-însele să cheme al lui coborământ.

O sărbătoare nouă în ceruri se serbează;
Trag toți întru sfințire, aduc carul cel viu
Ce arde de lumină şi de ştiinți derază,
Ce totul e vedere, şi pun pe-al Slavei Fiu.

A lui de flăcări roate pornesc înaripate:
Sunt Heruvimi prea repezi ce-n mii de ochi lucesc;
Şi vârstele veciei, la dânsul înhămate,
L-Apocalips supuse, spre veacuri propăşesc.

De îngeri miriade preced şi îl urmează
Şi carul naintării porneşte neoprit
Din iute în mai iute; şi-n drumuri însemnează
Al lumii plan simbolic deatuncea preursit.

Tăria ocoleşte în sfânta armonie
Şi cerurile toate de slava-i se-mplinesc:
Dreptatea, adevărul, lumina, bucuria,
Se nasc în a lui urme şi cresc şi se-nmulțesc

Iar duhurile-ntr-însul, în nuntă îngerească
în râvnă se mărită arzând ca mii de sori:
Ființi mai multe una se-adun să se unească,
O flacără din flăcări, volvoare din volvori,

Al păcii duh e una cu-al dragostei, blândeții,
Cu-al dragostei şi-al păcii îndată se unesc
Şi al înțelepciunii şi-al naltei frumuseții,
Şi toate iar în Domnul şi cresc şi viețuiesc.

Tot este viu în ceruri şi totul e viață,
Şi-o sfântă armonie şi o unime fac.
Un plan e tras deatuncea, şi totul ne învață
Că sufletele noastre tot astfel se înfac.

Tot astfel se mărită, tot astfel se-mpreună,
Aşa purced şi astfel solia-şi împlinesc,
Aşa-ntr-ale lor dragosti ca flăcări se adună
Şi tot aşa ca raza la centru se-ntrunesc.

(Căderea dracilor)

Heliade a dăruit poeziei române, prin câteva fragmente ale sale, avântul imnului şi fiorul misterului, de o vigoare şi de o bogăție memorabile.

Familia, nr. 11,1966

BLAGA ŞI ARTISTICUL
SAU DE LA FILOSOFIE LA DRAMĂ

„Nur weil das Seinsverständnis das Endlichste im Endlichen ist, kann es auch die sogennanten „schdpferischen" Fähigkeiten des endlichen Menschenwesens ermoglichen" - Heidegger. **Kant und das Problem der Metaphysik, (p. 219).**

S-a spus adeseori că poetul Lucian Blaga a purtat mirajele lirismului în teatrul şi în filosofia sa, socotindu-se că prin aceasta se prejudiciază atât dramaticul cât şi teoreticul. Iată o afirmaţie nu tocmai exactă, care are la bază confuzia între lirism ca atare şi narcisismul liric al gândirii blagiene, omniprezente. O infuzie de lirism nu s-ar fi putut cu adevărat produce decât în cazul când Lucian Blaga ar fi un veritabil liric; iar cât priveşte aserţiunea că dramatismul operei sale de teatru ar lâncezi în ape lirice, ajunge să i se opună chiar acuza contrară, ce s-a făcut, teatrului blagian, că ar fi prea tematic, în genul lui Ibsen dar şi mai abstract, fixat pe idei şi mai pure, de modă expresionistă, pentru ca să se răstoarne astfel teza lirismului, a poeticului inadecvat, - lăsând pe spectatorul acestor dispute ale criticii în juste nedumeriri. Prejudicios, în cazul că real - ceea ce rămâne de dovedit - ar fi apoi lirismul, dacă sistemul teoreticianului minus-cunoaşterii şi categoriilor abisale ar suferi de anume vicii de natură poetică, licenţe care să mineze însăşi substanţa filosofiei. Acuzele de poetizare se sprijină însă, aproape în totalitatea lor, pe criterii de expresie, atunci când stilul filosofic al literaturii noastre nu a atins mai adâncă limpezime în frumuseţe, cum în teoria gândirii dogmatice.

Eroarea din o astfel de formulare pare a-şi avea izvorul în confuzia generală dintre artistic şi poetic, spre a nu aminti deocamdată şi pe aceea, mai centrală şi deci comportând şi mai numeroase riscuri, dintre mitic şi poetic. Fiindcă sub unghiul tricotomiei teatrului, filosofiei şi poeziei, opera lui Lucian Blaga e în mod izbitor dominată de artistic, adică de valori reprezentate cu scopul de a trezi o experienţă emoţională (folosind termenii unui Emil Utitz). însă nu atât în sensul formal, al unui echilibru lăuntric de rezonanţă tehnică, în sensul stilistic, (redând de astă dată termenului accepţia-i curat literară), - dar mai cu seamă şi în primul rând în sensul structurii însăşi a personalităţii lui Blaga, de creator şi deopotrivă contemplator al fenomenului de artă. Sens mai complex şi mai intim, mai dinamic, în care personalitate şi operă formează o singură structură, un aliaj indestructibil. Intr-o atare semnificaţie se poate spune că Lucian Blaga este expresia deplină a artistului ca artist şi totodată un tip reprezentativ al culturii noastre. Pentru desăvârşirea acestei personalităţi s-au unit, în spiritul său, universalitatea gustului, de o clară adâncime şi cu dimensiuni proprii, efulgurante, prinse în antena sa metafizică; extraordinara putere de analiză a fenomenului de artă în sensul transcendenţei ca şi al materialităţii lui; arhitectura eterată pe care gustul şi-o creează în pătrunderea-i critică - şi toate rarele virtuţi ale inteligenţei sale artistice stau sub cupola plină de ecouri a unei culturi care nu e mai puţin universală, luminându-se perpetuu de reflectorul estetic-metafizic al sensibilităţii. Perfecţiunea şi aplicaţia gustului la artele vizuale propriu-zise (Blaga a dat cele mai bune pagini de critică plastică şi analiză a picturii în limba română) sunt de o mare importanţă, deoarece nici o adevărată estetică (cum nici o adevărată conştiinţă estetică), legându-se atât de strâns de problema stilurilor, nu poate înflori mai exact decât pe marginea artelor plastice. Căci în timp ce teoria şi critica picturii conduc pe calea cea mai directă la o estetică, deşi caracterul mai general al poeziei îi permite acesteia să absoarbă cu neistovită putere de asimilare şi disoluţie elementele altor arte, cum şi idei ori abstracţiuni goale, şi să încerce relaţii cât se poate de nebănuite cu metafizica, pe când caracterul picturii e mult mai specializat şi mai artistic, sau poate tocmai de aceea.

Pentru a mări precizia celor expuse, este bine să se sublinieze că, fără îndoială, egal de gravă confuziei dintre poetic şi artistic ar fi aceea între stilistic şi artistic, primul din aceşti doi din urmă termeni având o cuprindere mult mai largă. Distincţia dintre ei nu va face decât să scoată în lumină intimele lor raporturi. Dacă se evidenţiază prin urmare cu precădere sensibilitatea artistică, apare clar că numai prin ea se ajunge la descoperirea stilurilor oricăror fenomene de cultură. De nu principial, însă practic nu prea e imaginabil cum s-ar putea petrece un proces invers celui al proiecţiei impresionismului din pictură asupra impresionismului fizical. Intuiţia estetică mai lucrează oare acolo unde opera de artă încetează de a fi? Dacă barocul tragediei franceze, al muzicii lui Bach sau al picturii lui Rembrandt ar fi abolit sau doar pus în paranteză, printr-un fel de reducţie fenomenologică, ar mai exista pentru noi barocul gândirii lui Leibniz? Conştiinţa stilistică, sensibilitatea stilurilor, nu pot veni decât din şi prin conştiinţa estetică, sensibilitatea artistică. Nu numai atât, dar atunci când stilisticul este aplicat asupra unor generale fenomene de cultură, el poartă asupra lor ceva din pulberea auriferă a operelor de artă care în prealabil s-au avut în vedere. Se observă deci uşor că pasiunea stilistică trebuie să fie un semn al pasiunii artistice mai mult decât al celei sociologice sau metafizice. Iată cum artisticul structural din Lucian'Blaga se relevează în plinătatea lui. Oare fervoarea cu care filosofia lui Blaga slujeşte şi laudă creaţia de cultură, în mister şi pentru revelare, pierzând rând pe rând, la un examen scrutător, aparenţele religiozităţii, nu este o fervoare închinată îndeosebi creaţiei artistice, artisticului? Cum vom încerca să vedem cu alt prilej, lipsită - cel puţin în sensul creştin - de religiozitate, opera blagiană este străbătută oare de un fior religios al artisticului?

Şi merită să se adauge aici observarea că aforismele lui Blaga, acolo unde de obicei, sub stringenţă, se arunca privirea cea mai degajată asupra lumii, nu au vreo valoare morală sau

psihologică, ele fiind avid absorbite de acelaşi Weltanschauung estetic-metafizic şi apropiindu-se astfel de cele care îi corespund, ale unui Novalis, ale unui Schopenhauer, ale unui Nietzsche sau, în fine, ale unui Valery, deci mereu nume care strălucesc sub steaua sensibilităţii artistice.

Pe Goethe îl stăpânea demonul poetic, dar - aşa cum el a mărturisit - demonul poeziei era la rândul său stăpânit de măiestria de îmblânzitor a lui Goethe însuşi. El nu şi-a împlinit viaţa în mod poetic, în robia demonului, ca Byron, contemporanul râvnit, ci a răsfrânt, a consumat în operă toată poezia, şi-a înlănţuit demonul poetic al vieţii în opera sa. Urmând marelui model, Blaga şi-a subjugat demonul artistic prin artistic chiar, fiindcă niciodată o operă a literaturii noastre nu a crescut mai exact armonizată şi mai plină de semnificaţii artistice, cum această tricotomie consubstanţială de trilogii prudent rotunjite. La rândul său, Lucian Blaga a refuzat vieţii lui artisticul, l-a încătuşat cu puteri magice în operă şi nu l-a împlinit, aşa cum un Oscar Wilde sau un Matei Caragiale şi-au lăsat viaţa robită demonului artisticului. Dar totodată deosebirile de modelul weimarian sunt imense, căci pe Goethe îl stăpânea demonul complex al poeziei, el era poetul prin excelenţă, el era un afectiv, nu numai un om al simţurilor, deci gândirea lui ţâşnea prin substanţa prodigioasă a sentimentelor, şi cu toate că a avut, în viaţă, multe trăsături de tip amoral, afectivitatea lui creatoare a străbătut până în zonele absconse ale moralului. El trăia o tipică religiozitate de poet, ce Blaga o numeşte religiozitate-fior. în schimb, Blaga însuşi, privit în totalitatea personalităţii sale, e un neafectiv, el este, în adevăr, într-un fel, un om numai al simţurilor, când nu al gândirii abstracte şi al sensibilităţii metafizice. El substituie afectivitatea creatoare din complexul general al lumii valorilor, prin emoţionalitatea artistică ce stă sub principiul monarhic-tiranic al valorii estetice. Şi mai departe chiar, Blaga poate fi considerat ca un artist indirect, provocat la creaţie de starea contemplativă, încât creaţia sa vine dintr-o stare

secundară şi nu dintr-o experienţă afectivă originară. între simţuri şi gândire abstractă, la marele Goethe (doar ca o limită ideală spus , căci - la abstractul propriu-zis, pur şi indiferent, gândirea goetheană nu a ajuns niciodată), e plinătatea afectivă, morală, în care se resoarbe, ca într-o rară sensibilitate a concretului (în sensul de pornire spre concret, de comuniune cu el), gândirea sa teoretică. Sensibilitatea atât de magnetică a lui Lucian Blaga nu ţine de poezie, ci de artistic, el rămâne necontenit, în filosofia sa, un a-moral, el e nu a-religios (spunem aici cuvântul sub rezerva de a vedea ulterior dacă este totuşi posibilă o religiozitate a artisticului, la Blaga), el e un artist pur. Una este dimensiunea pe care o câştigă artisticul prin afectiv şi moral, şi alta aceea dobândită prin sensibilitatea metafizică, - şi aceste dimensiuni nu se compensează. Ceea ce trece drept poetic, în general, la Blaga, şi ceea ce mai ales a fost socotit poetic în filosofia sa, e de fapt un dor metafizic, o emoţie metafizică pură (distinctă de dimensiunea metafizică pe care poate să şi-o însuşească un sentiment şi care nu este în fond decât infinitul, absolutul în care sentimentul se revarsă), emoţie la care face totdeauna aluzie o terminologie care a speriat pe detractorii sistemului blagian, şi care fără a fi deloc lirică - sugerează liric. Poeticul trebuie considerat, în adevăr, aici numai aluziv, şi miticul de asemeni, căci gândirea filosofului Blaga e perfect teoretică (aşa cum a lui Goethe nu a fost nicicând), ştiinţifică şi niciodată mitică. Or, Goethe nu era numai un poet, dar şi un mitic. Distingând însă din nou planurile: gândirea mitică e reală (conţinuturile ei sunt concrete şi vii, organice, dinamizate), ea angajează existenţial, în timp ce gândirea poetică e ireală şi lasă totdeauna loc unui dialog în poet, ea este un joc de dedublări şi distanţări subtile, într-un alambic cerebral. Acolo unde Blaga rămâne totuşi un poet, el nu e propriu-zis un liric, ci un artist al gândirii poetice. Gândirea poetică fiind ireală, cu multă îmbibare magică, dar neînfăţişându-se totuşi ca o gândire sentimentalizată, ci exsangună, pură.

Posedând o gândire deloc mitică, aşa cum era cea a lui Goethe, teoreticianul fenomenului originar (între spiritul lui Goethe şi teoria sa nu mai rămâne de străbătut nici o distanţă, Goethe vedea fenomenele originare, ele trăiau pentru el mai real ca realitatea aparentă, ele îi erau concrete, palpabile, îl angajau într-o lume inversă, de esenţe insondabile, la care el participa cu toată existenţa sa, cu tot complexul său afectiv), ci o gândire adecvată metodelor strict ştiinţifice, cosmologia blagiană din *Diferenţialele divine* ar fi putut prea bine să fie expusă în termeni excluşi oricărei metafore, oricărui simbol de coloratură mitică.

Stăpânindu-şi propriul său demon, Blaga stă sub umbra lui Goethe şi prin conştiinţa adâncă a acestei extraordinare ordonări lăuntrice, căci nu ca un divertisment a scris el despre Daimonion. Cum vom vedea apoi, prototipul geniului artistic, ce are locul central în sistemul şi opera lui Lucian Blaga, e tot de natură goetheană, deci atât personalitatea artistului cât şi structura operei se află angajate într-un sens ce se desprinde din marele model, fiind vorba aici bineînţeles atât de influenţe cât şi de afinităţi. Pe de altă parte, prin direcţia metafizicii sale estetizante, înţelegând prin aceasta nu numai condiţii generale şi formale, dar chiar scufundarea pasionată în inconştient, cum şi prin ironia „mitului" său, Blaga este un romantic. Privit numai prin aceste lentile, sâmburele goetheanic blagian explică fructele sale romantice.

Din punct de vedere artistic, *Eonul dogmatic* este, în sensul perfecţiunii, cea mai pură operă a spiritului românesc, aşa cum e pură o tragedie de Racine, o fugă de Bach. Dacă nu e şi cea mai plină, cea mai bogată, căci o devitalizare de cristal o caracterizează, ea e însă, fără îndoială, cea mai perfectă, lăsând la contemplarea ei în lectură, impresia unei idei poetice de proporţii neobişnuite. Şi, în adevăr, într-un anume sens, *Eonul dogmatic* poate fi socotit ca simbolul imens, monumentul ideii poetice. Dacă teoria poeziei trebuie să lucreze cu esenţe, să pipăie poezia în sine, simţi că aici eşti în imediata vecinătate a acestor esenţe.

Dacă poezia ar fi cunoaştere, ea ar fi cunoaştere dogmatică, cunoaştere extatică, o minus-cunoaştere, căci poezia nu reduce niciodată misterul, ci destinul ei e tocmai de a-l potența. Metafora revelează, dar - încărcată de substanță magică - ea se întunecă sau, de s-ar putea spune, se transfigurează într-o lumină neagră. Trandafirul poeziei e trandafirul negru, fatal, cel căruia i se potrivesc versurile lui Platen:

Wer die Schbnheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben...

Căci sintezele poetice se fac printr-o vrajă bine disimulată şi totuşi străbătătoare până la noi, a cuvintelor ce le despart şi le apropie, în acelaşi timp, secreta lor antinomie, ca sub puterea unui păcat suav. Jocul este spiritual şi baroc. întocmai gândirii dogmatice, gândirea poetică înseamnă o stranie sinteză, o inadecvare adecvată a termenilor, nu prin abolirea logicii, ci prin transcenderea ei, presupunându-se astfel poziția inițial logică şi ecoul pe care ea îl păstrează după depăşire. Stringența acestor antinomii fragile stând ca sub puterea unui magnetism spiritual, sau puterea cătuşelor diafane de substanță magică, dar şi impulsul interior al cuvintelor, al ideilor chiar, inconştientul lor de monade, erosul lor fără nume şi deci greu de mister, o anumită perversitate a cuvintelor ca şi a ideilor de a se uni. Pe planul gândirii, un atare mod de sinteză, care e o judecată antilogică, poate duce la dogmă. însă poezia nu e judecată. în partea ei spirituală, deci nu în materialitatea cuvintelor (sonoritate, grafice etc.) substanța poetică este formată din reprezentări simple, lanțuri de reprezentări sau sinteze de reprezentări. Or, ca să invocăm pe un Rickert, reprezentarea nu e cunoaştere. Transcenderea logicii, aşa cum se întâmplă în poezie, e o scoborâre la Vârsta de Aur, când încă nu era judecată, ci numai reprezentarea domnea în mintea umană, însă această scoborâre nu are caracter poetic decât pentru motivul că, acum, poartă cu

sine amintirea logicii. Logica nu ca funcție cognitivă, ci ca o vrajă, încât ceea ce e sterp şi gol în stringența gândirii se transformă în ceva plin, concret şi implicit, deci în ceva care poate să fie şi să nu fie, amintire a unui ce real sau a unui ce iluzoriu. Se înțelege, aşadar, de ce înainte de a fi fost logica nu a fost nici poezia. Pentru că în poezie, când se spune „focul îngheață", ceea ce ar fi o judecată, sensul e de fapt de pură reprezentare: „focul de gheață", ceea ce se situează în afara veracității sau falsității, dar în tot cazul în irealitate.

într-o singură formă a sa poate fi luată poezia drept cunoaştere, în critică, fiindcă critica - în sensul celei literare şi artistice bineînțeles - e oarecum poezia judecăților. Aşa cum spune tot Rickert, dacă reprezentarea este contemplativă, judecata este activă, valorificatoare, încât judecata de valoare a criticii poate fi considerată ca o valorificare de valoare. Spre deosebire de poezie, deci, în critică (înțeleasă nu ca activitate teoretică, ci ca activitate artistică şi teoretică, în acelaşi timp), e foarte lesne să se opereze uneori cu gândirea dogmatică, prin care ne situăm în domeniul cel mai misterios, al minus-cunoaşterii.

Şi spre a termina discriminarea între gândirea dogmatică şi gândirea poetică, să adăugăm că, dacă dogma e antilogică, logic absurdă şi totuşi reală (ceea ce înseamnă că şi critica ce se foloseşte de ea e tot atât de reală), pe când poezia rămâne ireală, antinomia dogmei e în sine monstruoasă dar aparent operantă, iar antinomia poetică e în sine frumoasă, dar aparent inoperantă.

Toate acestea ne arată că, tematic spus, o dată cu gândirea dogmatică am ajuns în imediata vecinătate a poeziei. De aceea locul e nespus de fecund pentru teoria poeziei, pentru adâncirea conceptului de poetic şi cele schițate mai sus pot să ne dea încă doar o vagă idee. Niciodată Eminescu, romanticul, nu şi-a pus probleme atât de adânci, sondajului său filosofic i-au fost interzise aceste zone, pe care el nici nu le-a visat măcar, deşi s-a format în preajma şi s-a absorbit chiar unui fenomen literar unde

adeseori teoria poeziei, filosofia asupra „actului celui mai inocent al omului", a dominat lirismul sau s-a fixat pe lirism ca o tară. Iată în ce înțeles trebuie considerat Lucian Blaga drept cea mai profundă conştiinţă teoretică-artistică a culturii noastre.

Cine parcurge până la capăt sistemul filosofic al lui Lucian Blaga, acest sistem ridicat cu o voluptate a construcţiei şi cu o siguranţă nu mai puţin admirabilă, căci impulsul nu-l dau acele goluri fatale care trebuie cu orice preţ umplute ca să nu se dărâme totul, ci el vine dintr-o râvnă creatoare ce îşi află în sine, ca într-un ferment artistic, toate temeiurile; cine s-a lăsat cucerit de speculaţiile atât de colorate ale acestei filosofii - nu poate totuşi să-şi reţină până la sfârşit întrebarea, pe care din când în când, ca sub o vrajă, a ocolit-o: unde e partea morală a sistemului? Dar o altă întrebare, şi mai gravă, se ascunde în prima: îi e cu putinţă oare acestui frumos şi amăgitor sistem să aibă o morală? Răspunsul nu e greu de dat şi el comportă un sens strâns unit cu cele ce am expus până acum, căutând a descifra personalitatea artistică a lui Lucian Blaga.

Deoarece, în sistem, implică viziunea metafizică a frânei transcendente, a cenzurei Marelui Anonim, transcendentalismul stilistic al lui Blaga, operă a unui homo-artisticus (inventăm acest termen, spre a-i distinge semnificaţiile de curentul homo-aestheticus) cum am văzut, nu poate oferi nimic asemănător acelor idei ale raţiunii sub cupola cărora Kant da omului libertatea de a se dezlănţui în sublim. Metafizica lui Blaga, lipsită de dimensiune etică, nu e mai puţin avară cu cea emoţională, încât ea se depărtează egal de rigorismul moral kantian cât şi de sensul care să permită ceva asemănător actului metafizic, prin care un Heidegger, ca să dăm un exemplu cu totul proaspăt, a lăsat neantul să se verse în lume.

La o anumită pagină a *Censurii transcendente,* Blaga nu se sfieşte să spună răspicat că, în viziunea sa metafizică, „Dumnezeu are faţă de noi - şi în cadrul planurilor urmărite - o tactică, dar nu o morală" *(Trilogia cunoaşterii,* p. 371). Afirmaţie plină de

consecinţe, ea fiind implicită întregii opere blagiene, atât de ciudat lipsită de o etică. în acest mod, Marele Anonim va putea apare şi el ca un artist pur, artist care dintr-un spirit de repulsie şi atracţie deopotrivă, faţă de creaturile sale, ne-a înzestrat cu categorii stilistice şi cu putere metaforică. Artist, căci, în funcţia-i de diriguitor al Totului, întrebuinţează o tactică perfectă, care duce exact la scopul urmărit, tactica aceasta fiind partea tehnică a operei (artei) sale organizatorice, aşa cum tactica e tehnica strategiei socotită ca artă, a politicii ca artă, a intrigii ca artă. într-un fel, tehnica dramei e şi ea tactică şi tot aşa intriga, politica, strategia şi dumnezeirea (adică Mare Anonim al lui Blaga) au ceva dramatic. în acest fel se înţelege de ce, ca operă a unui artist pur, filosofia lui Blaga e atât de dramatică, ideile filosofice blagiene sunt dramatice, încât adeseori - nu dintr-o necesitate poetică de a crea oameni, fapte şi situaţii, ci dintr-o necesitate demonică de a întrupa artistic ideaţia sa plină de dramatism - el a scris teatru.

în acest sistem găsim cel mult o morală sui generis a creaţiei, „morala" geniului, a demonicului, a artisticului. încheind *Censura transcendentă,* Blaga însuşi recunoaşte amoralitatea, demonia Marelui Anonim (căruia i-am putea spune şi Marele Tactician), justificată prin propoziţia: „creaţia precede morala". Şi, mai jos: „valoarea cea mai înaltă e creaţia" (se recunosc aici trăsături goetheene: cosmopolitismul, răceala olimpică a lui Goethe). Iată sâmburele din care a crescut opera lui Blaga! Pe această poziţie, scara valorilor şi arhetipurilor ce le încarnează, stabilită de un Max Scheler, şi care e exemplară, pentru cultura europeană, ar suferi o răsturnare decisivă (căci ceea ce la Goethe era o trăsătură personală, în complexul şi deci în contrazicerea altor trăsături ale sale, e la Blaga fundamentul însuşi, explicaţia operei), în sensul că Geniul-Artistul, care întrupează valorile spirituale, deci al creaţiei, e nu numai deasupra Eroului (ceea ce e încă în sensul schelerian, adică cel al occidentului moral şi religios), ci şi deasupra Sfântului, căci în măsura în care virtutea

sa primă este tactica, Marele. Anonim exclude ideea creştină a sfinţeniei. în supraevaluarea creaţiei (creaţia ca o activitate demonică) se observă, cum am spus mai sus, influenţa lui Goethe, ca şi afinitatea cu weimarianul demonic. Numai că, spre a sublinia încă o dată, dacă Goethe ca personalitate artistică a fost un pur homo-aestheticus, un demonic şi adeseori înclinat spre amoral, în opera sa el a găsit loc pentru dimensiunile etice. Marele Anonim al lui Blaga e însă demonicul absolut şi deci amoralul absolut.

Se evidenţiază prin urmare de ce, deşi întrebuinţează terminologie împrumutată sferei teologice, filosofia blagiană nu e nici religioasă şi nici măcar străbătută de vreun suflu religios, în sens creştin în nici un caz, - iar dacă există totuşi aici o religiozitate a artisticului, vom încerca să o descoperim. E drept că prezenţa misterului e obsesia fără de care metafizica lui îşi pierde raţiunea de a fi, încât Blaga nu scapă ocazia de a sublinia că şi „fenomenele arhetipice" adică şi construcţiile ştiinţifice care se „substituie fără fricţiuni şi conflicte logice, fenomenelor experienţei" *(Trilogia cunoaşterii,* p. 110, *Eonul dogmatic),* şi care astfel se obţin prin intelectul „enstatic", sunt „mistere", dar misterul e aici doar un negativ - nu o stare de sentiment ca neantul -, ci un negativ pur ontologic, care nu are în el nimic sacru. El e un ireductibil care nu mai are nimic din aura sfinţeniei, ci - în cazul cel mai bun, şi aceasta nu în sine, ci datorită puterii poetice de expresie a lui Blaga - o iradiaţie magică. Misterul e acum un plin profan ireductibil, apărat de censura transcendentă şi râvnit de o cunoaştere sortită eşecului, dar compensată de caleidoscopul stilistic al creaţiei de cultură. Vorbind despre „sacrul" egoism al Marelui Anonim, Blaga nu întrebuinţează cuvântul „sacru" decât în chip metaforic, de atribut indiferent şi rece: ...„prin cunoaşterea luciferică ne simţim părtaşi la nu ştiu ce mare tragedie" sunt cuvintele cu care se încheie studiul *Cunoaşterii luciferice.* Numai că această sumbră viziune, care în mod firesc trebuie să preceadă eterica perspectivă, cu toate că nerisipind întunericul, a eonului dogmatic, e iarăşi un simplu procedeu literar, o metaforă. Căci tragică nu poate fi în nici un fel cunoaşterea luciferică, atâta vreme cât e compensatoare. în adevăr, ea este o cunoaştere censurată şi deci iniţial pusă în poziţie tragică, dar, în acelaşi timp, ea se compensează, se echilibrează, prin demonul creaţiei, care nu ar găsi prilej să se manifeste, odată censura abolită. Or, tragicul nu e deloc compatibil echilibrului compensării (altceva este echilibrul cosmic-metafizic pe care îl poate constitui catastrofa tragică însăşi). Tragicul e tragic fiindcă este simţit totdeauna ca ceva nedrept în natura umană: de aceea tipul pur al creştinului nu este la rândul său compatibil cu ideea tragicului *(Sentimentul tragic* al lui Unamuno este o pendulare între creştin şi tragic, tipică pentru complexul europeanului, un fel de îndoială existenţială) înfiptă adânc în conştiinţa occidentală, ca o moştenire greacă. Tragicul poate fi oricând explicabil, însă niciodată justificabil. Dar tocmai prin creaţie, spre a face creaţia posibilă, se justifică censura transcendentă, Blaga nu o dată o spune, dovadă cât de dragă îi este concepţia, aşa cum el de fapt nicicând nu a fugit de consecinţele sistemului său filosofic şi acestea, oricât de neobişnuite, îi sunt cu mult curaj explicite de-a lungul trilogiilor, cum acea idee amintită, a creaţiei ce precede morala, sau acea a demoniei Marelui Anonim. Numai unii teologi naivi s-au putut o clipă amăgi. Trilogiile blagiene sunt de fapt un elogiu neîntrerupt al creaţiei spirituale, cu perspectivele mereu deschise, căci dacă tragicul este o capcană întunecoasă în care nu transpare decât morala fulgerată, censura transcendentă, care e cauza trilogiilor, este o trambulină luminoasă prin undele artisticului.

Dacă censura transcendentă şi compensaţia ei, creaţia de cultură, apar ca un fel de contract demonic, o înţelegere mutuală între Dumnezeu şi om, prin care Dumnezeu ia şi dă, în acelaşi timp, şi omul renunţă şi primeşte totodată, merită să ne întrebăm de nu e oare aici aceeaşi atitudine a-religioasă în fond (a-creştină adică), din *Psalmii* lui Tudor Arghezi, unde omul se târguieşte cu Dumnezeu, ba ce e mai mult, caută - prin viclenia unor cuvinte

amăgitoare - să-1 prindă în cursă? în metafizica blagiană târgul s-a încheiat, se execută „cinstit", însă nu pentru că o necesitate morală ar cere-o, ci dintr-un interes reciproc, ce ar fi fatal ambilor contractanți să nu se respecte.

Cu titlul chiar de „faze transcrise parcă dintr-un scolastic tratat de dramaturgie", cunoaşterea luciferică e privită de Blaga dramatic, în cinci acte (împărțire inițială de tragedie, dar cu tragicul redus dintr-o dată la simplul dramatism): Starea de grație, Ieşirea din grație, Orgoliul luciferic, Eşuarea, Integrarea în mister *(Trilogia cunoaşterii,* p. 388, *Censura transcendenta).*

Tragedia nu poate însă sfârşi decât cu eşuare, iar drama religioasă-creştină, adică misterul *(L'Annonce faite â Mărie* de Paul Claudel, de pildă), sfârşeşte ca reintegrare mistică în divin. La Blaga „integrarea în mister", deci epilogul dramei (care în acest fel pierde accentul tragic), e înțeleasă nu ca o dezlegare de caracter absolut, mistic, divin, ci ca o soluție de compromis a censurii şi a creației. Aplicarea critică a acestor „faze transcrise parcă dintr-un scolastic tratat de dramaturgie", la opera de teatru a lui Lucian Blaga, oferă prin urmare interesante sugestii.

O dramă şi nu o tragedie trăieşte Meşterul Manole, pentru că doar jertfa de sine este tragică, în timp ce lui îi lipseşte curajul de a se sacrifica, adică de a renunța la unicul său sens de existență, la operă, de a-şi trăda destinul; ci - spre a-şi realiza menirea prin creație - el îşi jertfeşte iubita. Mira însăşi, neavând conştiința jertfei, nu este nici ea o figură tragică. Această legendă nu devine aptă tragediei decât dacă accentul se mută pe sacrificiul liber acceptat al femeii (în care caz ea e eroul tragic), sau determinându-1 pe Manole să se jertfească pe sine renunțând la creație, la opera sa. Netrăind o astfel de luptă morală, Manole nu trăieşte nici o tragedie (căci tragicul modern, aşa cum l-a definit Schiller, e un tragic moral şi acest lucru l-a simțit atât de bine Giraudoux, când a convertit antica Electră la o morală politică purificatoare), ci numai o dezbatere dramatică a lui homo-faber-artisticus.

Atrăgătoare chiar prin splendidul umor morbid, de natură puternic magică, *Tulburarea apelor* e un fel de dramă ibseniană, de idei (întâmplător, ele sunt aici religioase), dar aceste idei s-au expresionizat, ele apărând ca nişte stihii magice, ideograme magice, într-o încordare dramatică iritantă, demonică, pe care stratul gros de magie nu reuşeşte să o înăbuşe. Nici teatrul lui Ibsen n-a rămas străin de acele superstiții magice-poetice, care dau o ciudată vrajă dramelor sale, însă la Blaga chiar ideile dramei au, cum am spus, iradiație magică. Iată câteva elemente tipice, care fac parte din farmecul de natură al *Tulburării apelor.* în loc de rugăciune, Moşul, ereticul, se joacă în palme cu țărâna, căci în țărână s-a întrupat Isus. E vorba deci de panteismul magic, pe care l-am amintit în treacăt şi la care urmează să revenim mai târziu (uneori, un fel de naturism mistic); oasele popii, cu toate că el este încă în viață, sunt propuse ca moaşte; omul cu cercel e o figură în sine magică; orbul aduce un ochi de argint pentru icoana Precistii, şchiopul un călcâi de argint, iar ciungul o mână de argint; alchimistul Wolf din Sibiu e un mag luteran, iar Nona e însăşi Reforma într-o întruchipare magică, încât jocul ei seamănă cu un dans magic, o fantastică magie a eroismului din simțuri şi a răsturnării din gândire. întreaga poezie a textului *Tulburării apelor* ține, în sfârşit, de o astfel de emanație misterioasă, care te absoarbe şi te încântă.

Cu'*Cruciada copiilor,* dramatic cea mai zguduitoare din lucrările de teatru ale lui Blaga, suntem într-o dramă creştină, unde suflul tragic se substituie prin cel mistic. Copil fiind, eroul, Radu, nu ar putea îmbrăca haina tragică, deoarece în general copiii nu pot fi eroi de tragedie, mai ales în sens modern, căci ei nu ajung la lupta morală, care pretinde o libertate a facultăților, aşa cum numai omul matur posedă; şi nici chiar în sens antic, fiindcă ei nu au conştiința destinului sau a vinei tragice. Ca erou mistic, apoi, Radu nu apare mai puțin lipsit de personalitate. El este candoarea mistică întrupată, dar e un iresponsabil, căci mereu copil, de un misticism genuin, embrionar, el se supune ca

la o atingere magică acelui vânt mistic ce bate peste cetate, purtând morbul boalei divine (pentru filosoful religiei Rudolf Otto, magicul e un element de expresie indirectă a „numinosului" - esența sentimentului religios - în artă, prin „anamnesis". Autorul studiului despre *Sacru* consideră chiar magicul ca o formă atenuată, ştearsă, brută, a numinosului, o stare emotivă primară şi nu încă un sentiment înalt. Dar Otto nu ocoleşte să sublinieze că magicul pur nu e decât un „mijloc indirect pe care îl posedă arta pentru a reprezenta numinosul" - şi nu sacrul însuşi, în *Religie şi spirit,* bazat pe afirmații nu tocmai clare ale lui Otto, Blaga identifică sacrul cu magicul. E drept că R. Otto nu dă o accepție prea distinctă magicului, dar prin analiza ce o face sentimentului numinos se evidențiază că sacrul şi magicul - cu privire la magic Blaga are distingeri care trebuiau să-l împiedice de a converti în folosul prea evident al tezei sale stilistice neclaritățile lui Otto - sunt departe de a se confunda. Nu numai cantitativ ca grade de intensitate, ci chiar calitativ. Magicul e stare, sacrul e sentiment. Restabilind astfel înțelesul sacrului, conform intenției însăşi a teoreticianului său, se ajustează simțitor teza blagiană a religiei, în sensul că dacă magicul e un element ce se subordonează atât artisticului, stilisticului cât şi misticului, sacrul nu mai e un element ce se compune altora, ci o suprastructură care dizolvă atât artisticul cât şi stilisticul. Căci mistica nu este o creație de cultură, ci o încercare de depăşire cu scopul de a libera spiritul, restabilind unitatea cu divinul originar, în esența sa, actul mistic nu diferă după misticii care îl încearcă; el e unul şi acelaşi, în sacra-i monotonie, fie că e vorba de Plotin, de Dionis Areopagitul, de Sfântul Augustin, de prea-fericitul Admirabil Ruysbroeck, de Sfânta Tereza de Avila, de Pascal sau de Angelus Silesius). Misticismul lui Radu nu poate fi, prin urmare, socotit ca rodul trăirii religioase depline, fruct al unui efort spiritual care să dea stării mistice adevărata semnificație, şi în care magicul şi sacrul aparțin unor lumi diferite. De fapt se desfac, în *Cruciada copiilor,* cele două poziții: catolică şi ortodoxă. Reprezentând pe întâia, călugărul Teodul justifică cruciada inocenților, migrațiunea născută din tulburări şi dureri, prin cuvintele biblice: „N-am venit s-aduc pace pe pământ, ci sabie!" Aceasta poate fi considerată cu drept poziția în care misticul şi tragicul se combină până la un punct, poziție eminamente occidentală, de amestec creştin şi eladic. Singura deosebire între tragic şi mistic rămânând, în teatru, faptul că în vreme ce eroul tragic trebuie să cadă învins, eroul mistic încearcă să se salveze prin transcenderea lumii tragice, în unirea cu absolutul, care e aici divinul. Dar totul înțeles ca pornind din absurd efort lăuntric şi nu din magica putere absurdă a celor dinafară („Falsa nune sint quae tuemur et merito praesumptio, attamen necessaria; inepta, attamen utilia: siquidem meliores fieri coguntur qui eis credunt, metu aeterni supplicii et spe aeterni refrigerii" - Tertullian: *Apologeticum,* XLIX, 2).

Familia, nr. 7,1967

POEZIA LUI RADU STANCA

Sentimental şi romantic, respectând încă de la primele sale manifestări literare formele tradiţionale ale poeziei, pe care le-a cultivat întotdeauna cu graţia şi firescul unui adevărat trubadur, există în lirismul lui Radu Stanca linii evolutive uşor discernabile de-a lungul cărora pecetea sensibilităţii proprii nu se dezminte niciodată. Dacă meandrele iubirii şi plăcerii de a trăi, iar apoi o imaginaţie luxuriantă s-au desfăşurat în tematica diversă a acestui lirism, curând totuşi o umbră din ce în ce mai bogată s-a răspândit în afectele delicate ori aprinse ale unui poet cu destin tragic, pândit de moartea al cărei spectru l-a însoţit aproape în toată existenţa lui de creator.

Originalitatea lui Radu Stanca s-a revelat întâi în poemele baladeşti, în care jocul imaginaţiei şi fiorul liric se împletesc spre a răsfrânge într-o unitate perfectă datele particulare ale corzii lui poetice. Extrem de felurite, motivele acestor balade reconstituie fie lumea basmului universal, fie un ev mediu fabulos, fie o galantă ambianţă romantică, fie epoca modernă filtrată prin fantastic şi ironic, dar întotdeauna schema epică-dramatică se înalţă din adâncuri sentimentale, încât baladele lui Radu Stanca, deşi respectă condiţiile genului, rămân totuşi poeme lirice, prin însăşi natura lor. Aşa cum, la rândul său, baladescul persistă adeseori în poeme de caracter primordial liric. Nu trebuie să uităm că avem de-a face cu o personalitate artistică mai cuprinzătoare, cu un autor care a frecventat cu stăruinţă şi genul dramatic, în care a turnat aceeaşi sensibilitate ca şi în opera poetică propriu-zisă. Cu toate că viziunea pare a se conforma obişnuitelor precepte ale romantismului (în speţă ale celui german, unde balada a înflorit perfect, începând cu forma Sturm

und Drang), o distanţare, un scepticism liric al autorului (nu însă ironia romantică, nici sarcasmul lui Heine), ce se manifestă în conştiinţa clară că lucrează cu recuzită, dau tonalitate modernă baladelor sale. Doar fiorul liric, ostentaţia sentimentală pot să inducă în eroare. Crescut în şcolile poetice ale secolului, autorul *Trubadurului mincinos:*

Eu am iubite, -n Spania un castel
Porţile lui sunt prinse-n căngi de aur
Şi lângă fiecare stă un maur
Cu fes de-argint, cu scut şi cu cercel

atacă temele sale baladeşti cu ironia crepusculară din poveştile lui Oscar Wilde (ca de exemplu în *Sfatul ţării,* în *Cea mai frumoasă floare, Pajul cu păr de aur,* etc). în opera sa poetică, balada şi baladescul sunt forme cu totul caracteristice. Dacă prin muzicalele despletiri de amar ale *Baladei lacrimei de aur:*

Atunci am dat în lume zvon
Că celui ce va şti pe tron
S-aducă iarăşi râsul plin,
îi vom da zeci de buţi cu vin
Şi cu arginţi. Şi-un an întreg
Veniră plini de praf şi jeg
Ursari şi meşteri giuvaeri
Solomonari, bufoni, boieri
Şi fete moi, cu lung coturn.
Dar în zadar - c-abia veniţi
Plecau cu toţi nerăsplătiţi

străbate suflul celui mai pur romantism, în care se încrustează motive şi sonorităţi coşbuciene, - cum romantic-medieval, în afara oricăror tradiţii româneşti, apare Sibiul străzii Fingerling, în *Balada studenţească,* - în *Arhimede şi soldatul* ideea îngemănează schillerianismul patetic al libertăţii cu invocaţia conceptelor de vrăji din poemele lui Valery. Schilleriană, trimiţând chiar la poezia textului mai savuros al *Hoţilor,* e şi

balada *Coşmarul tiranului* cu dialogul lent şi greu de patos, cu imaginaţia atât de aprinsă, care construieşte şi decorul deşănţat parnasian din *Trubadurul mincinos,* amintind cadrul *Ospăţului lui Pentaur* al lui Macedonski - şi care se dezlănţuie într-o adevărată orgie imaginativă în *Regele visător,* unde viziunea poetică a descompunerii unui regim monarhic prinde contururi fantastice, demenţiale, ca în picturile lui Brueghel, în *Tristeţe înainte de luptă,* în *De-aş fi rege,* în *Corydon* - tot atâtea monologuri baladeşti. Pentru ca cea mai pură capodoperă a genului să fie *Buffalo Bill,* unde lirismul baladesc îmbracă, prin imaginaţia de astă dată ironic realistă, o idee nu numai banal de profundă, ci şi cuceritor de muzicală.

Desigur, sentimentul morţii, presimţirea ei, se strecoară prin atâtea din poeziile lui Radu Stanca, dându-le o tentă melancolică; specifică poetului este totuşi atitudinea oarecum distant estetă în faţa limitelor întunericului: jocul cu moartea, cu această sumbră dar atât de bogată *sursă de poezie,* cu acest stimulent al fanteziei, este trăit şi gustat de poet într-un fel care mută problematica temei dincolo de consideraţiile privind pesimismul sau optimismul creatorului. Prezenţă irecuzabilă în versurile din *Poemul fluviilor, Canossa, Liliacul, Vizita, Un cneaz valah la porţile Sibiului, Concert de orgă, Vulpea, Expediţie, Nocturnă, Trenul fantomă, Fata cu vioara, Cupa,* moartea devine, în cele din urmă, decor, cadru liric - şi nu stare existenţială, iar dacă poemul *Plângere:*

Anank6! Ananke!
Ştiu sufletul acesta negru mi-e
Ameninţat din nou de limite
Din nou asupră-i falnic se deşiră
Teribila, sălbatica moiră

este un adevărat bocet funebru, ea apare de-a dreptul fantasmagorizată în *Invitaţie la o artistă,* sau *Adio la prieteni.* în *Simpozion,* sentimentul unităţii artei şi morţii ţine de linia estet-romantică a lui Platen sau cea estet simbolistă a lui Hofmannsthal, iar în *Despărţire* o astfel de imagine:

Noi care-am fost pe vremuri lipiţi ca două palme
Pe pieptul unei moarte

indică sensul literar-stilistic al prezenţei elementului funebral în opera poetului. în atâtea din poeziile citate, femeia moartă este o metaforă. De altminteri, puternicul lirism erotic al lui Radu Stanca (lirism al unei erotice plin trăite) amestecă de asemeni elementele iubirii cu ale morţii ca în *Numai noaptea, Fetişism, Pistolul* (nu fără ironică trimitere la moda sinuciderii în romantism), *Seară medievală, O! dacă moartea.* Ceea ce nu contrazice vitalitatea simţământului, care ajunge combustiune pură în *Floarea soarelui, De ce dai voie vântului, Elegie, Lamentaţia poetului pentru iubita sa, Poem.* Acestei profuziuni erotice, împletire de senzualitate şi sentimentalitate deopotrivă de indiscrete, i se datoreşte imaginea sfintei consumată de incendiul aspiraţiilor telurice, din *Lamentaţia Ioanei d'Arc pe rug:*

Şi-abia acuma văd, privind în jos
Spre limbile ce-aleargă şi mă-mbie
Că - păcătoasa! - am un trup frumos
Şi-un mijloc zvelt şi pur, ca o făclie, -

Că degetele mele sunt subţiri
Şi sânii mei rotunzi sunt albi ca mieii.
Pe care i-am păzit visând oştiri
Şi-ntârziind în sipet jocul cheii

precum şi autohtonizarea holderlinianei Diotime prin lirismul frenetic pământesc al *Eglogei.* Cornel Regman a semnalat atitudinea „titaniană" din poezia lui Radu Stanca; şi, într-adevăr, dacă expresii ale acestui titanism (atracţia faţă de imens şi colosal), desigur de provenienţă romantică, sunt vizibile în bucăţi ca *Expediţie* şi *Poemul fluviilor,* el se manifestă sub o adevărată formă demonic-titanică în poeziile de dragoste: *Aura tragică, Inima mea, Ars doloris.*

Dar în afara acestor feţe exaltate ale lirismului stancian, care devorează şi recuzita şi non-poezia, ce sunt scoase din

abisurile neastâmpărului şi insaţietăţii sale lăuntrice *(Navigare necesse est* demonstrează poetul), aflăm la autorul mai mult complex decât contradictoriu al atâtor poeme în care spectrul morţii şi insaţietatea erotică se întâlnesc sub fantasmagorică zodie, versuri atât de muzical meditative, de calm erotice, precum cele din *Uneori ziua, uneori noaptea* sau *Moment cinegetic,* atât de liric pure ca cele din *Cântec de toamnă.*

La Radu Stanca te impresionează şi te captează particularitatea tonului său poetic, relevabil în muzica însăşi a *Concertului de orgă:*

în fiecare tub veghează-un înger
Şi orga-ntreagă pare-un heruvar

sau:

Orga-aşteaptă-n zid, ca o pădure
Cu pomii zvelţi, sărutul vântului

în muzicalitatea stihurilor din *In memoriam,* în fantezia curioasă a poemului ofitic *Douăsprezece umbre,* în consemnarea unităţii cosmice din *Lanţul,* în optimismul din *Toast, ce* se integrează perfect fervorii lirice stanciene, în tristeţea grea de presimţiri din *Frunzele.*

Cromatică şi moral temerară, puterea imaginativă stanciană, în conştiinţa deplină a poetului că totul e tentaţie formală, dar şi modalitate proprie de a descătuşa lirismul său copleşitor, capătă cea mai vie întruchipare în acest desfrâu elocutoriu, de un delirant estetism:

De-aş fi rege - aş duce-o tot în chefuri
Şi-aş întinde-ospeţe noaptea toată
Dar pe cei cu care aş face-o lată
I-aş ucide-a doua zi în beciuri

Mi-aş vopsi picioarele cu roşu
Şi-aş iubi bomboanele şi danţul
Seara aş ieşi, plimbând cu lanţul
Când ogarul verde, când cocoşul.

(De-aş fi rege)

Şi temperamentul elegiac al lui Radu Stanca apelează la jocul imaginaţiei pentru a exprima parcă ironia vocaţiei sale estetice:

O să rămâi în mine şi după ce-o să zbori
Din inima mea neagră, ca un canar din cuşcă.
Tristeţea mea ciudată te va ochi şi-n nori;
Tristeţea mea ţinteşte mai bine ca o puşcă.

(Poem)

Eul liric pare să descindă dintr-un bal mascat:

De nu mai ştiu câte netrebnice zile
Vin fără nădejde sub turnul tău nou.
Pişe strunele roşii, ard câlţi şi feştile.
Şi-nconjur cetatea de jur împrejur
Dar totu-i zadarnic, căci tu eşti aceea
închisă-ntre turnuri de-un domn veninos.
Anume-ntre turnuri şi-anume cu cheia
Ca eu să mă tângui amar aici jos.

(Lamentaţia poetului pentru iubita sa)

Durerea devine nu numai muzică declarată, dar şi muzică în sine, prin orfismul versurilor stanciene:

Sunt multele vaiere, vaiere care
Atunci răsunară şi-abia azi s-aud
Un singur ciocan, dar atâta cântare
în sunetul larg al cărbunelui crud.

(Ecouri din mină)

Tratată cu ironie, moartea poate apărea ca un personaj, o plăsmuire literară:

Şi stăm aşa de fiecare dată
Până târziu la ore matinale
Doi cunoscuţi ce pun tăcuţi la cale
în taină, o afacere-nsemnată

(Vizita)

sau ca un tărâm mitic, unduit de ritmurile muzicii şi dansului:

Dacă mor, oare urc ne-ndoielnic în sferele,
Unde domnesc, îndoliate, Himerele

Unde bocesc, până udă ţărânile,
Fetele-acelea ce-şi sfâşie mâinile?

(Finister)

Inventator al acestei imagini romantic-titanice:

Ca nişte monştri umezi cu pânzele umflate,
Pe ape liniştite şi calde vom pluti

(Naufragiu)

poetul e în fond, dincolo de teatralitatea atitudinilor lui, de aerul ostentativ trubaduresc, un înţelept care ştie că, prin caducitatea lumii, dragostea singură se păstrează cu tăriile ei fără nume:

Lucrurile lumii acesteia
Sunt bătute de vânturi ca trestia
Numai dragostea noastră stă dreaptă
în bătaia vântului şi aşteaptă.

(Argonautica)

GAZETA LITERARĂ, 11 aug. 1966

POEZIA LUI NICOLAE BREBAN

Cocteau şi-a împărţit opera literară în *Poesie, Poesie de roman, Poâsie critique* şi *Poesie de theâtre,* notificând prin aceasta vocaţia sa lirică esenţială: act de luciditate metaforică ce nu impietează nici asupra inteligenţei, nici asupra sensibilităţii. Când ne-am propus deci a vorbi despre poezia lui Nicolae Breban, autorul noului roman *în absenţa stăpânilor,* ne-am gândit la posibilitatea descifrării „psihologiei estetice" a autorului, ca să spunem aşa (termen care, în critică, poate acoperi **zone** de cercetare mult mai adecvate decât psihanaliza şi psihocritica - deoarece nu trimite nici la particularitatea clinică a primei, nici la generalitatea literară a celei de-a doua), cu mijloace în aparenţă stilistice. Căci, forţând .puţin nota terminologică, am putea numi iarăşi „monomanie epică" - obsesiva străduinţă de a transpune pe plan romanesc stările funciar lirice ale acestui autor, în care vedem unul din cei mai importanţi dintre romancierii noştri de după al doilea război mondial. Cum romanul nu are legi (şi literatura secolului şi-a făcut parcă o preocupare din a demonstra prodigios acest fapt), ne este foarte uşor să ocolim discuţia didactică asupra felului în care este construit romanul lui Nicolae Breban, din episoade incongruente, sau asupra caracterului personajelor; şi cum *în absenţa stăpânilor* desfide, foarte modern, legile organizării epice (din motive de psihologie estetică, proprii autorului, aşa cum vom încerca să dovedim), am hotărât şi noi să adoptăm o metodă critică potrivită unui atare caz, adică să renunţăm la legile organizării critice pe probleme, teme şi motive, şi să lăsăm ca sensul viziunii noastre în ce priveşte autorul şi opera să se

desprindă de la sine, prin însăşi lectura atentă, critică pe parcursul ei, deci urmând meandrele şi rupturile fireşti ale romanului. Dacă romanul modern încearcă să păstreze un contact cât mai direct şi mai continuu cu viaţa, cu lucrurile, autenticitatea acestui contact provenind tocmai din metodă - vom păstra şi noi un contact cât mai direct şi mai continuu cu opera, prin citate (probe) abundente. Bineînţeles, împinsă până la absurd, o astfel de metodă ar implica reproducerea integrală a textului, cu subsolul comentariului său critic; dar opera însăşi împiedică absurditatea procedeului, prin simpla împrejurare că, tocmai în cazul romanului - şi a acestuia cu deosebire - relevanţa estetică este oferită, din punctul nostru de vedere, doar de anumite pasaje. Ne consolăm însă cu ideea că vom rămâne credincioşi datoriei elementare ce o comportă orice efort critic, aceea de a se păstra pe cât se poate în limitele, înăuntrul operei supuse analizei, într-o intimitate nestânjenită cu ea.

înainte totuşi de a purcede la cercetarea noastră, şi fiindcă au fost implicaţi aici termeni ca „poezie" şi „modern", să arătăm că noul roman al lui Nicolae Breban nu duce lipsă de „ticuri" verbale cu supărător efect stilistic, precum abuzul foarte neplăciit de pronume personale: din regretabilă neglijenţă de autor, întâlnim de pildă o rea întrebuinţare a neologismului „travaliu" pentru a determina munca manuală (p. 31) sau repetiţii de verb şi adjective demonstrative, ca în următorul fragment (sublinierile ne aparţin): „Stătea astfel pe gânduri, când deodată îi *atraseră* atenţia ţipetele ascuţite ale rândunicilor care îşi făcuseră cuiburile sub gangul porţii - *atrase* de bârnele puternice care sprijineau bolta - şi care intrau şi ieşeau de sub gang ca nişte săgeţi negre, electrice. Privi cu atenţie unul din cuiburi şi auzi - când o rândunică se aşeză pe marginea lui - ciripitul ascuţit, strident, al puilor, pe care nu îi vedea însă, şi cum acesf zgomot se repeta şi la alte cuiburi, acesf lucru îi provocă o mare curiozitate" (p. 364), mostră de scris „urât". Apoi chiar la începutul naraţiunii, iată mostre de realism naiv, ca în romanul anterior *Francisca,* atât de

rău conceput şi scris (autorul ştie dinainte totul despre personajele sale, „vede" în întuneric şi prin veşmintele acestor personaje): „Era un bărbat de aproape optzeci de ani, uimitor de bine păstrat, foarte înalt (stă de fapt trântit pe pat - n.n.), cu părul alb şi bogat, ce lumina violent în acea semiobscuritate" (p. 10) sau: „Pamfil continuă încă multă vreme, neînchipuit de multă vreme, să înainteze, lovind cu piciorul în vechea fustă, ce se strânsese şi se cocoloşise, şi, lovită, fâlfâia cu tristeţe câteva clipe prin aerul mohorât, umed al serii, izbindu-se de ziduri gălbui şi putrede ori de garduri lungi de scânduri şi de grilaje de fier, vopsite în verde şi în negru" (p. 25) sau: „Numai dinţii de pe maxilarul inferior erau naturali, prost îngrijiţi, însă, şi sub palton purta câteva rânduri de jiletcă, pe care nu le văzuse nimeni niciodată, deoarece el nu se dezbrăca niciodată, deşi întârzia uneori ore întregi în camere încălzite" (p. 13); iar în episodul *Copii,* o inadvertenţă ce ţine de lipsa de control estetic (suntem pe planul realismului convenţional): la p. 375 ni se spune despre Herbert că se află în vacanţă la mătuşa sa, pentru ca la p. 380 să ni sc sugereze că urmează şcoala în aceeaşi localitate unde el a venit doar în vacanţă.

Să trecem însă la obiectul cercetării noastre, *stricto sensu.* După ce cu câteva pagini înainte, doamna Iamandi descrisese anticarului Pamfil aspectul moral al menajului soţilor Willer (descrisese, căci nevoia de plasticizare o obligase să-i compare cu două oglinzi vii ce cădeau una în cealaltă, - întrebuinţând chiar formula metaforică de femeie-oglindă şi bărbat-oglindă), ea revine asupra acestui motiv, de astă dată sub o formă plastică pură, descriind şi plasticizând mereu prin propria sa expresie colorată şi sugestivă, bogată de concret, tablourile pictate de doamna Willer şi care redau pe linia artelor plastice - prin mijloacele pur descriptive, aşadar, şi prin ecourile lor mentale-expresive în discursul ei, acelaşi aspect moral al menajului Willer:

„Am început să privesc fără grabă peisajele acelea trandafirii, râurile azurii, transparente, copacii desenaţi,

caligrafiați aproape în nuanțe imateriale, de vis, animalele gingașe încremenite în cele mai variate poziții, deși toate erau atitudini ale liniștii, ale relaxării, ale unei visări posibile mai joase, inferioare, în planul instinctualității... Vițeii, cerbii și mânjii ei erau «victime ale păcii», dacă pot să mă exprim astfel, erau născuți pentru odihnă, pentru reacții lente, «desfăcute», erau filmați au ralenti, aveau un instinct al dezarmării, o spaimă de efort, de atitudinile virile, agresive. Toate animalele ei erau grațioase și slabe, atât de grațioase și de slabe încât se născuseră parcă sub zodia «victimei», toate, indiferent de specia căreia aparțineau și de locul geografic în care erau surprinse, erau născute, create în mod predestinat pentru a fi victime posibile unor alte animale, brutale și feroce, care nu apăreau niciodată în acele pânze, nici un semn vegetal sau aerian nu indica posibila lor apreciere, dar ele trebuiau să fie în apropiere, undeva, pândind cu șira spinării puternică și curbată, cu ochii calmi și inexpresivi, cu trupul crispat și nemișcat, cu mușchii rigizi, fantastic de rigizi, zburând prin nervurile unei frunze lungi, care atârna elegant dintr-un copac ce nu trăiește prin părțile noastre, prin crăpăturile unei pietre acoperite cu mușchi, pe care își sprijină o ciută copita ei delicată... Erau tigri tineri și pantere nevăzute, care alergau prin plante și prin apă, prin nimburile aerului fierbinte, ce se distrugeau mereu, iuți și feroce carnasiere, ce erau chemate, aduse, împinse de la spate de o forță mai mare decât foamea sau obiceiurile lor veșnice; erau atrase chiar de acel destin al animalelor blânde, grațioase și inteligente, de tremurul permanent și insesizabil al trupurilor lor lungi și dezarmate, de ochii lor - da, mai ales de ochii lor, mari, umezi, dureros de expresivi, ce trebuiau tulburați în sânge. Așa cum e fascinată insecta de ochii bulbucați, gălbui și nemișcați ai cameleonului, sau pasărea de cei ai șarpelui ce se târăște în sus, pe scoarța copacului, spre ea, tot astfel mi se părea că zăresc, în aerul și fibrele vegetale ale acelor picturi grațioase, iuți și nemiloase animale de pradă ce se târau sau alergau tăcut, în mari salturi,

fascinate de acele «victime ideale» de acele animale atât de pure, de blânde și de dezarmate. Da, și aici era altfel decât se întâmplă de obicei, prada era aceea care fascina, ea era cea puternică, cea care provoca sângele și masacrul, propriul ei sânge și masacru. Erau niște «victime ideale», niște «sinucigași ideali», de la început create prea armonic, prea inteligente și blânde pentru legile acestei planete, perfect dezarmate, incapabile de cel mai mărunt efort sau abilitate a supraviețuirii terestre, și atunci ele cheamă - și chemarea lor e de fier, irezistibilă, e fascinatorie - pe cei ce trebuie să le distrugă, necroforii, pe cei mai iuți și brutali călăi, pentru a le desface din chinul insuportabil, de neîndurat, al existenței, de aerul prea dur, ce le rănește pielea pe care o scaldă, și de ierburile ce se transformă cu rapiditate în șerpi mișcători în stomacurile lor prea gingașe, de priveliștile chiar ce le tulbură și însângerează ochii..." (p. 46-48).

întreg acest discurs este un lung poem, care prin imaginile lui vii, prin belșugul său de concret vizual, transmite o stare lirică născută din contactul suav al blândeții și inocenței cu agresivitatea și crima. Suav, pentru că agresivitatea și crima sunt doar o prezență atmosferică reflectată în blândețea și inocența, prezente, foarte concret, în corporalitatea de violență și moarte aparentă a acelor animale pașnice, grațioase și anemice. Elementele concrețiunii expresiv atmosferice sunt date prin imagini ca „mușchii rigizi, fantastic de rigizi, zburdând prin nervurile unei frunze lungi" sau „tigri tineri și pantere nevăzute (epitetele «tineri» și «nevăzute» aplicate animalelor de pradă le suavizează ferocitatea și astfel reiau ideea conținută în formulele femeie-oglindă, bărbat-oglindă), care alergau prin plante și prin apă, prin nimburile aerului fierbinte" (prevăzând aerul fierbinte cu nimburi, autoarea imaginii sacralizează de asemenea ferocitatea atmosferică, și nu în sensul teroarei sacre, ci al neprihănirii incandescente a sacrului). Idee redată în sfârșit de viziunea ochilor „mari, umezi, dureros de expresivi, ce trebuiau tulburați în sânge" sau de aceea a aerului „prea dur, ce le rănește

pielea pe care o scaldă" (aerul dureros materializat, deci încă o dată, starea lirică) şi a „ierburilor ce se transformă cu rapiditate în şerpi mişcători în stomacurile lor prea gingaşe", a priveliştilor „ce le tulbură şi le însângerează ochii..." Distingem în acest fragment, prin urmare, o complexiune de planuri; un prim plan epic (dialogul dintre doamna Iamandi şi anticarul Pamfil, de fapt monologul doamnei Iamandi, - plan pretextual); un plan secund (mesajul soţilor Willer, - plan iarăşi pretextual); un plan pseudo-epic (monologul, luat ca atare, al doamnei Pamfil, - plan real); un plan liric-descriptiv (tablourile doamnei Willer, descrise de doamna Iamandi, - plan real); un plan liric pur (expresivitatea metaforică, - plan ireal-real); un plan subiectiv-autentic (autorul care şi-a creat planurile pretextuale, reale şi ireal-real), ce revelează psihologia estetică a lui Nicolae Breban însuşi, necesitatea sa de a se acoperi spre a se descoperi, prin această multitudine de straturi.

Să înaintăm prin paginile romanului şi să poposim la un portret epic:

„Colonelul era într-adevăr un om bine păstrat, dar din trecuta şi îndepărtata sa viaţă îi rămăsese atracţia saloanelor de orice fel, spaima de singurătate - pentru că şi spaimele vechi se pot păstra -, şi colonelul, ce se numea Pleşoianu, ieşea zilnic de două ori cel puţin, fără să aleagă, astfel că era văzut în cele mai diferite şi nepotrivite medii. Era adesea unicul bărbat într-o societate de femei mult mai în vârstă decât el, care-1 înconjurau vesele şi încărcate de culori ca nişte stafii ale unui timp trecut, baroc, şi el trebuia să le vadă atât de aproape, să le atingă de atâtea ori, să respire aerul lor ameţitor, asfixiant, aproape otrăvitor, încât de cele mai multe ori înainte de a ieşi, încerca uimit un fel de trac, o frică adevărată de acele forme graţioase, neliniştitoare, scrâşninde, dansânde, de sub ale căror rochii, blănuri, jupoane, dantele şi mătăsuri răzbătea uneori un uruit răutăcios de lemn, aşa cum fac vechile mori de apă, fantasticele mori de apă. Sau morile de vânt, fantasticele mori de vânt! Şi

acele femei al căror trup scrâşnea şi scârţâia uneori sub mătăsurile acelea violete şi dantelele gălbui nu erau decât aripile mari, colosale, în care bătea uneori un vânt de dincolo de viaţă, aripile acelea uşoare în care dansase şi Cavalerul acela deşirat şi trist. Cavalerul acela atât de entuziasmat de moarte!

Adeseori, apărând mereu atât de singuratic în atât de diverse societăţi alcătuite din femei, colonelului i se uita şi sexul, chiar şi tabieturile şi trăsăturile feţei, el însuşi dispărând aproape cu desăvârşire, înghiţit de acele forme care îl înconjurau mereu, de femeile acelea, la care fugea mereu, din nou şi din nou, speriat de marea singurătate, de marele gol al vieţii sale trecute, ce semăna cu acel gol al primelor şi uriaşelor baloane cu care încercau, în secolul trecut, câţiva inşi ţepeni, milităroşi, cu mustăţi mari şi subţiri să se înalţe peste norii oraşelor acelui secol; tot astfel, Pleşoianu simţise mereu, decenii de-a rândul, ci.m interminabila sa singurătate ameninţa mereu să-1 ridice din existenţa sa. din tipul de existenţă pentru care era făcut ş; căreia îi putea rezista, şi atunci fugise mereu. împiedicând-^ se, gâfâind şi respirând adânc, până la sânge, neliniştit şi cu privirile veşnic sparte de această goană neomenească, de această hăituiala de vânat ce fuge până la inconştienţă şi spasme mortale, de un vânător nevăzut, ale cărui picioare colosale se întrevăd printre nori, uneori ca un duh concret, vagabondând printre curenţii de aer. împins uşor de lanţul zăngănitor al frunzelor căzute ale unor şiruri nesfârşite de anotimpuri; şi femeile acelea colorate, încărcate de mătăsuri violete şi dantele vechi, gălbui de atâtea sertare cât le-au fost sicrie, ce se învârt uşor în jurul lui ca şi aripile fantomatice ale unei mori de vânt, ele sunt răsplata vie a fugii sale neomeneşti de acel gol viu din spatele său, ce tinde să-1 ridice mereu, ele, cu dinţii lor uriaşi, neregulaţi, măcinaţi de ei înşişi şi de caravane de cărnuri şi fructe pe care le-au măcinat, dinţii aceia rari şi moi, înfipţi în gingii putrede ca într-un sol şovăitor, colorat aprins - ca şi solul deserturilor roşii de nisip, tăvi magnifice, orbitoare, în care cineva prinde şi poartă un soare

lânced şi răutăcios, dinţii aceia trebuie să fie ancorele stabile ale lui, ale acelui gol, ei trebuie să-1 reţină în lumea aceasta a obiectelor previzibile şi nemişcate, a reliefului acesta orizontal, domesticit, a dimensiunilor liniare, moarte.

Pleşoianu era înalt, cu picioarele lungi şi posteriorul mare, exagerat de mare, pe care îl purta însă fără dificultate aparentă, cu umerii înguşti şi cu o faţă frumoasă, bărbătească, totdeauna bine îngrijită", (p. 57-59)

Prima frază din primul aliniat şi micul aliniat final, concepute la modul portretelor clasice, prezintă trăsături fizice şi morale - în caricatura finală se reflectă tonurile morale iniţiale, frica de singurătate, propensiunea spre societate născută din această frică - dar ceea ce se cuprinde între cele două limite reprezintă încercarea (în aparenţă) de a concretiza prin imagini o stare sufocantă, pernicioasă, ce nu comportă însă consecinţe analitic existenţiale, căci conţinutul lor se resoarbe şi se rezolvă strict imagistic, deci în universul lucrurilor. într-adevăr, această viziune (pusă sub semnul angoasei): „o frică adevărată de acele forme graţioase, neliniştitoare, scrâşninde, dansânde, de sub ale căror rochii, blănuri, jupoane, dantele şi mătăsuri răzbătea uneori un uruit răutăcios de lemn, aşa cum fac vechile mori de apă, fantasticele mori de apă. Sau morile de vânt, fantasticele mori de vânt!" (după care urmează, ca o supapă eliberatoare, ca o relaxare sensibilă în contrast cu materialitatea crispată a lucrurilor îngrămădite şi care sună la fel de greoi, de material, intercalarea prin simplă şi directă asociaţie - dar atât de binevenită spre a provoca destinderea imaginativă! - cu morile de vânt, a figurii fantomatic aeriene a Cavalerului trist) poartă înspre lirismul obiectiv, ce revelează starea poetică a autorului şi nu starea subiectivă a personajului. La fel, spaima de singurătate a personajului, sugerată imagistic: „marele gol al vieţii sale trecute, ce semăna cu acel gol al primelor şi uriaşelor baloane cu care încercau, în secolul trecut, câţiva inşi ţepeni, milităroşi, cu mustăţi mari şi subţiri, să se înalţe peste norii oraşelor acelui

secol", unde comparaţia deschide de fapt nu o perspectivă în starea psihică şi morală a eroului, ci în lirismul autorului; şi tot la fel, în altă viziune, care pornind de la presupusele date existenţiale ale individului obiectiv creat de romancier, conduce irezistibil înapoi, în halucinantul concret al lirismului autorului: „şi atunci fugise mereu, împiedicându-se, gâfâind şi respirând adânc, până la sânge, neliniştit şi cu privirile veşnic sparte de această goană neomenească, de această hăituiala de vânat ce fuge până la inconştienţă şi spasme mortale de un vânător nevăzut, ale cărui picioare colosale se întrevăd printre nori, uneori ca un duh concret, vagabondând printre curenţii de aer, împins uşor de lanţul zăngănitor al frunzelor căzute ale unor şiruri nesfârşite de anotimpuri", materialitatea sonoră a imaginii finale, grotescă prin potenţare (ce urmează iarăşi unui moment de relaxare imagistică - vagabondajul aerian, din neîntrerupta substanţă diafană a idealismului tristului Cavaler), risipindu-se cu ecouri multiple într-un stimmung vag şi pătrunzător totuşi, extrem de liric, tulburat, întrerupt, anulat de un alt lirism vizionar, mai dur, mai grav: „cu dinţii lor uriaşi neregulaţi; măcinaţi de ei înşişi şi de caravane de cărnuri şi fructe pe care le-au măcinat, dinţii aceia rari şi moi, înfipţi în gingii putrede ca într-un sol şovăitor, colorat aprins - ca şi solul deserturilor roşii de nisip, tăvi magnifice, orbitoare, în care cineva prinde şi poartă un soare lânced şi răutăcios" (epitetul „răutăcios", de două ori întrebuinţat, o dată atribuit lemnului şi acum soarelui, nu ţine de vreo intenţionalitate moral-satirică, ci are doar funcţie lirică; straturile imaginative: dinţii, alimentele, deserturile, tăvile, se suprapun cu temeinicie secretă, ce desfide precaritatea aparentă a construcţiei, proprie poeziei). în aceste exemple, jocul comparaţiilor are ceva delirant, despletirile obsedante de imagini relevând în continuare psihologia estetică a autorului, mascată epic-obiectiv de pretextualitatea personajului portretizat. Planul real se constituie aici la nivelul tonalităţii naratorului - identic monologului doamnei Iamandi reprodus mai sus, deci un plan

pseudo-epic. Această identitate de mijloace expresive, ca şi de situare în complexiunea de planuri, între cele două mari citate (deşi unul e o relatare indirectă, iar celălalt o referinţă directă), indică atitudinea lirică fundamentală a autorului-romancier, care trăieşte o irepresibilă nevoie de concret subiectiv, proprie poetului. Probele sunt copleşitoare. Doamna Berinde râzând: „semăna cu acele capete de lemn, atârnând în pari înclinaţi, mânjite cu catran şi ocru strident, cu orificiile mari şi goale, prin care curge cu zgomot aerul acela încărcat de ţipete şi miasme, feţe ce râd mereu cu o cruzime nepământească, cu o răutate la fel de mare ca a fiinţelor inconştiente, ca a demonilor iubirii, a copiilor sau a cetelor ce laudă ierarhic, misterul şi splendoarea divină" (p. 61). Imaginea naşte imagini, în delirantul ei crescendo, de la materialitatea impusă (tot grotesc) a lemnului străbătut de aerul şi el material (sonor şi ordonat saturat - „încărcat"), la demonii erosului, copiii (însoţiţi încă de un invizibil parcă epitet ce-i face şi pe ei groteşti, dar lăsând să triumfe totuşi într-înşii candoarea ce îngăduie apariţia următoarei imagini), la slujitorii divinităţii (cuvântul „cete" trimiţând la Erarhiile celeste, pe când cuvântul „ierarhic" trimite, paradoxal, la demnităţile clericale, ceea ce face ca nota grotescului să persiste) pentru ca totul să se răspândească în poeticul general al expresiei „misterul şi splendoarea divină". Apoi iarăşi râsul grotesc, transpus în oglinzi real măritoare, jignitoare totodată, cu imaginea lui halucinant concretă, fără acoperire psihologic-epică (în ciuda enclavelor reflexiv-existenţiale „acel tip de zgomot ce e o dovadă a existenţei, a supravieţuirii" şi „prin care trecea ea, viaţa, şi acum s-ar fi atârnat de ea, cu disperare şi plăcere"), suficientă sieşi, mai plină de ea însăşi decât de posibilul ei sens satiric: „râdeau exagerat şi disproporţionat faţă de acel pretext, acea frază pe care, mai ales femeile, o auziseră de mii de ori în viaţă, râdeau în sine, fericiţi că se văd, că se aud râzând, făcând acel tip de zgomot ce e o dovadă a existenţei, a supravieţuirii, lăsându-se antrenaţi în acea vibraţie a cărnii şi oaselor, scuturaţi de acel curent ce le scurtcircuita

fiinţa, de parcă ar fi atins toţi deodată un conductor, o sârmă subţire şi nevăzută prin care trecea ea, viaţa, şi acum s-ar fi atârnat de ea, cu disperare şi plăcere evidentă, neruşinată, în timp ce ea le furnica trupurile bătrâne, făcând să clănţăne oasele şi să vibreze vag, gelatinos, pielea feţei, a braţelor şi sânilor" (p. 61-62), după care urmează îndată o scenă, fals dramatică, în genul poemului *Five-o'clock* de Şt. Aug. Doinaş, unde se amestecă constatări plate şi absurde, gânduri negre şi visuri... geometrice. Mereu pretextual, planul epic se sparge pentru a permite delirul imagistic al autorului, care consemnează mereu psihologia sa estetică. Doar pretexte, din punct de vedere epic, personajele sunt pentru narator pure viziuni, atât în sine cât şi în corelaţiile delirante pe care le dezvoltă (căci desigur nu le implică în mod necesar, cum ar cere naraţiunea convenţională, de tip clasic): „Cei trei înaintează încet pe strada îngustă şi plină de lume, de maşini, de zgomote şi insule de lumină, cu prudenţă, ca nişte orbi sau, mai bine, ca nişte animale marine din zonele abisale ale oceanelor, care au o sensibilitate a întregului corp, care văd deodată, cu întreaga suprafaţă a corpului; doamnele par acum, sub cerul strivitor al serii, mai aplecate, mai puţin vii decât fuseseră sus, în salonul prăfuit, încărcat de mii de obiecte dezarticulate, al soţilor Berinde, mai tăcute, mai reflexive, iar Pleşoianu e neschimbat, atâta vreme cât nu e lăsat singur, e veşnic neschimbat; umblă drept, crispat, cu mâinile la spate, şi în mâini poartă, jucându-se mereu, reflex, o biciuşca subţire, mică, de piele" (p. 60), şi jocul e cu atât mai înşelător, cu cât trecem pe nesimţite la portretul fizic convenţional, care însă nu persistă în convenţia sa decât o clipă, spre a dezlănţui dintr-o dată viziunea grea de concretul virtual al delirului - frânat din când în când de ecourile realului părăsit:

„Ceea ce nu se evidenţia prea bine sus, în acel salon, fusese gâtul său, care acum, în noua sa ţinută, se remarca mereu, era asemănător unei plante care creştea dintr-un guler moale şi larg, boţit de o cravată groasă, uzată, de mătase, o plantă ce se mişca

uşor, aproape insesizabil, în adierea unui curent de aer insesizabil, era totuşi o mişcare reală, de parcă trupul lui, al domnului Pleşoianu, până la umeri se mişca într-un mediu, iar de la umeri în sus într-alt mediu, mai dens, de parcă peste umerii lui ar fi trecut mereu corpuri suave, lunecânde, plutitoare, lovindu-i fruntea lui înaltă şi galbenă, agăţându-se de urechile lui dizgraţios de mari, corpuri pe jumătate vii, pe care el le sfârteca mereu în mişcarea sa, ca un taur slăbit, lunatic, miop, sau poate de la umeri în sus el trecea cu capul prin lacuri invizibile, aeriene, prin mări invizibile suspendate, şi astfel se explica poate de ce mişcarea sa, mersul său era uneori atât de ciudat, picioarele sale se mişcau cu atâta stângăcie şi uşurinţă, de parcă nu ar fi trebuit să sprijine şi să împingă trupul acela lung şi deşirat, crispat în hainele prea largi, ce fâlfâiau uşor în jurul lui, ca o togă, ci întregul său trup ar fi fost susţinut de acel cap plutitor în mările invizibile, suspendate, cine ştie..." (p. 69-70).

Nu e greu să observi cum comparaţia gâtului lui Pleşoianu cu o plantă care creşte dintr-un guler moale, comparaţie implicând, în al doilea termen al ei, un declic imagistic-senzorial (plantă-guler moale), dă naştere viziunii celor două straturi atmosferice prin care străbate trupul colonelului, cel superior, ireal materializat de „corpuri suave, lunecând, plutitoare, lovindu-i fruntea lui înaltă şi galbenă", de lacuri aeriene, de mări suspendate. Chiar declasarea socială, ce constituie un element epic de prim rang, se metaforizează, devine viziune pură, închisă în sine social-epic şi deschizându-se doar în vizualitatea sa proprie, ca un ochi narcisic: „Cei trei înaintează cu prudenţă, oprindu-se din când în când în loc, privind în jur, parcă ar vrea să se orienteze, nesiguri nu atât de direcţia în care se mişcau, ci de deceniul în care căzuseră, se opreau şi priveau, orbecăiau în jur, atingând aerul şi respiraţiile zecilor de oameni din jur cu umerii, cu pielea cefii, cu genunchii, având parcă mai mare încredere în ochii aceia orbi, invizibili, ai umerilor şi genunchilor" (p. 70).

Un pasaj construit pe tema psihologică a urii - cuvântul însuşi revine de şase ori ca substantiv şi verb - e de o obiectivitate

vizionară totală, deci excluzând cu desăvârşire analiza psihologică propriu-zisă, şi prin urmare planul epic real, căci frazele cad mereu în concretul vizual pur, în apetenţa de materie, de concret obiectiv-fantasmagoric a naratorului, revelând, cu fiecare cădere (umerii ce se freacă, privirile ce se încaieră, lamele decimate, oxizii, păsările negre, secundele desprinse din curgerea timpului ca obiecte statice, alimentele, viscerele decrepite, sămânţa uscată şi sămânţa umedă) psihologia lui estetică: „îi împinge alături, atât de aproape încât umerii lor se ating cu frecături dureroase, şi privirile lor se încaieră, se împiedică şi se lovesc dureros una de alta, zgomotos aproape, cu un sunet de lame obosite, decimate, înfiorate de oxizii numeroşi şi teribili care plutesc ca păsările negre ale morţii în jurul lor. Dar pentru că se descoperă mereu şi mereu alături, în lungi fracţiuni de secundă, în obositoare şi nesfârşite fracţiuni de secundă, încep, în mod firesc să se urască unul pe celălalt, şi acesta e felul atenţiei pe care şi-o acordă, singurul mod în care se mai pot suporta, în care se mai pot iubi. Ei se urăsc, aşa cum urăsc zilnic alimentele, cărnurile şi băuturile, pe care le aruncă în ei cu acea lăcomie vitală, pentru ca trecând prin tubul uscat al trupului lor să-l zgâlţâie, să-l hurduce dureros, să-l smulgă dureros din acea inerţie fatală spre care el se apleacă, ei se aleg unii pe alţii, se protejează, se sprijină şi se mângâie, ca să se poată urî în voie şi în profunzime, ca să se poată epuiza prin ură, ca să se poată fecunda unii pe ceilalţi prin ură, şi acesta e modul lor de a se prolifera, e felul lor de a se înmulţi - pentru că ei trebuie să se înmulţească într-un anumit fel, pentru că încă sunt vii, încă sunt vii, şi pentru că sămânţa umedă s-a uscat în ei, se răspândesc, se înmulţesc prin sămânţa umedă şi teribilă a urii" (p. 71). Fireşte, când ajungem apoi iarăşi la o naraţiune în naraţiune (a doamnei Iamandi), adică atunci când planul epic secund, plan pretextual (uciderea „frumosului frate") se desprinde de planul real propriu-zis (naraţiunea doamnei Iamandi - faptul că doamna Iamandi povesteşte), - sesizante sunt doar planul liric-descriptiv şi cel liric-metaforic (căderea celui împuşcat descompusă eleatic-

cinematografic şi rezolvată poetic în finalul „logodnicul ei de aur", „zeul ei străin şi sălbăticit de legendă"):

„numele lui alerga peste tot, şi legenda se înfăşură tot mai mult în jurul trupului său de carne, până când avea să-l turtească dureros. Şi atunci el căzu pe pământul acela înverzit, lovit de glontele celuilalt, căruia el îi furase cu atâta eleganţă şi poate plictiseală femeia, atunci când el se culcă pe acele hectare pe care le cutreierase mereu şi deşi el căzu poate într-un genunchi, stângul, să zicem, şi se răsuci apoi spre stânga, deşi fusese lovit din partea cealaltă, şi se culcă indecis, ezitând parcă, în lungul pământului, şi mişcarea lui fu atât de înceată, de descompusă, încât avu timp să se curbeze cu fiinţa sa lungă şi elastică, lipindu-se astfel de forma reală, de curbura uriaşă, a pământului, ceva sub el - şi el simţi asta desluşit - bubui înăbuşit, de parcă uşoara lui cădere ar fi lovit ca un ciocan uriaş în acel pământ dedesubt, sau poate nu era decât zgomotul armei ce eliberase glonţul destinat lui, nu era decât o trândăvie a auzului, care păstra încă acel bubuit ce se cheltuise cu multe milioane de fracţiuni de timp înainte, şi era oricum ciudat, pentru că atunci când el se culcă pe acel pământ ce se potrivea atât de bine, atât de dureros de bine cu lungimea şi lăţimea trupului său, el auzi zgomotul armei dedesubt, de parcă ar fi fost ucis de cineva care se afla sub el, ascuns afund, sub pământ, cineva care îl ţintise de mult şi care ani în şir plimbase ţeava armei după silueta sa uşoară, ce se jucase cu atâta nepăsare şi uşurinţă cu umbra subţire şi zbuciumată, rotitoare, pe care o trăgea după ea, pe acelaşi pământ, ca o capă neagră de toreador, fluturată mereu, cu o ciudată inconştienţă, prin faţa acelui animal puternic, înspăimântat şi orb dedesubt; şi atunci când el căzu în sfârşit, el avea deja acel inel promis în buzunar, şi în chip atât de simplu şi de neaşteptat muri acea promisiune o dată cu el, şi sora lui cea mai mare, care era o fecioară de cincisprezece ani, fu cea care îl plânse cu adevărat, ea pe logodnicul ei de aur, ca pe zeul ei străin şi sălbăticit de legendă" (p. 104-105).

Şi relevată rămâne tot psihologia estetică a romancierului, foamea lui de real imediat, pe care numai situarea în lirismul obiectiv i-o poate satisface. Tot prin intermediul doamnei Iamandi, care ea însăşi delirează real-ireal epic (adică obiectiv pur), acest lirism se dezvăluie irecuzabil, într-un adevărat poem al bastoanelor:

„Obişnuia să poarte baston, şi asta îl incomoda vădit - se poate observa asta după fotografiile acelor zile - pentru că omul simţea că bastoanele nu se proporţionează perfect cu statura sa - erau bastoane cu măciulii de argint şi cu o mână omenească, strânsă pumn, sculptată în fildeş, în loc de măciulie, sau fără măciulie pur şi simplu, sau bastoane-cârji, ce au sprijinit în lungul memoriei lumii pe atâţia dintre noi aflaţi în diferite stadii ale metempsihozei, sau umbrele ce erau purtate şi în chip de baston de stradă, sau bastoane din bambus, ce se puteau şlefui atât de bine, sau bastoane negre, popeşti, cu amortizor de cauciuc, sau bastoane din sticlă - erau şi bastoane din sticlă - sau din lemn de cireş, ce se decojea de-a lungul anilor, bastoane ale diferitelor staţiuni climaterice, bastoane pe care urcau şerpi - de fapt, ca să păstrăm adevărul, pe fiecare astfel de baston nu urca de fiecare dată decât un singur şarpe, un şarpe ajungea pentru plimbările liniştite ale unui comerciant; dar de oricâte feluri ar fi fost aceste bastoane, ele aveau cam aceeaşi mărime, şi cel mai mărunt era prea înalt pentru logodnicul şi apoi soţul celei mai mari dintre fete, şi el le purta rar, doar atunci când nu avea încotro" (p. 107); ca, sub aparenţa de astă dată a unei convenţionale naraţiuni în naraţiune, şi deci cu atât mai eficient, să dăm de absurd: „Trăi cu el exact zece ani, nebănuind ce e fericirea, sau, dimpotrivă, bănuind ce e fericirea şi trăind-o sau nebănuind şi netrăind-o, şi avu cu el două «fructe ale dragostei», cum se spune, adică doi copii şi în clipa morţii lui, băiatul avea zece ani, iar fetiţa trei. Căci el muri, se înţelege de la sine, de vreme ce a fost înmormântat la trei zile după aceea, şi dacă ai să mă întrebi, domnule Pamfil, ce înseamnă aceea, n-am să-ţi pot spune pentru că nu vreau. Nu

ştiu exact de ce boală a fost înmormântat - deoarece şi atunci, ca şi astăzi, era obiceiul să fii înmormântat după ce suferi de o boală - şi nu pot să-ţi precizez boala dintr-o pricină foarte meschină şi anume aceea că în toate pozele în care apare acest om, chiar şi cele făcute în anii morţii - sau în anul morţii, cum doreşti -, nu se indică boala de care suferea, şi e o scăpare din vedere cu totul regretabilă, admit, din partea fotografului" (p. 109). absurdul constatării finale, pregătit de insanitatea aparent fin disociativă a locurilor comune - disociaţiile sunt necontenit operante, aici, printr-un fel de stupoare ce le îmbăiază atmosferic - ţinând nu mai puţin de psihologia estetică a autorului car? continuă să-şi inventeze planuri epice şi pseudo-epice, spre a putea produce în ele spărturi prin care lirismul său propriu să irumpă. Când doamna Iamandi povesteşte (şi toate naraţiunile ei, cum am remarcat, sunt în fond monologuri prin care parcă ea însăşi se eliberează de prea-plinul sensibilităţii), emite uneori moralităţi, ce par fie transpunerea în proză a unei idei poetice pîalonic-renascentiste: „Şi acel negustor de vinuri o iubi cu înflăcărare mai ales când se convinse că ea nu îl iubea pentru sfântul motiv că ea nu ştia să iubească, şi dacă e un noroc să fii iubit de o femeie tânără şi frumoasă pe care o doreşti, e un noroc şi mai mare să nu fii iubit de o astfel de femeie, mai ales dacă ea n-a iubit niciodată pe nimeni, pentru că în acest fel s-ar putea ca, odată şi-odată, ea să te iubească pe tine" (p. 110-111), fie moralităţi propriu-zise de romancier, deci cu o doză de generalitate aforistică: „atunci când nu iubim ceva ce trebuie să iubim, noi urâm acel ceva, chiar când acel ceva e carnea şi sângele nostru, şi atunci cei mai puternici se poartă corect faţă de acel ceva ce trebuie iubit, adică, nu-i arată, nu-şi exteriorizează, ura, şi asta e tot ce pot face" (p. 113), fie un adevărat poem cu substrat mitic-alegoric declarat, în care jocul mitului, al concretului, al ideaţiei, culminează în finalul pur metaforic („să rupem aerul mai nemilos decât privirile noastre agile colorate, ce se sprijină adesea pe păsări"): „noi nu trăim decât disperări monotone şi aici Electra e

mama mea, Oreste e unchiul meu, ceea ce se cheamă unchiul meu, un om pe care nu l-am văzut niciodată, iar ea, sălbatica Clitemnestra, avea pielea atât de sclipitoare şi trupul atât de elastic şi toată crima ei fu atât de suavă şi adulterul ei atât de îngeresc, abia schiţat în vis, abia halucinat, iar el, amantul Egist, cel numit de secole Egist, nici nu apăru vreodată, ci îşi trimise doar efigia chipului său înainte, sub forma unui zeu mărunt, a râsului ei, a unui anumit fel al ei de a râde, şi pe acest zeu mărunt, fiul ei îl ucise cu nepăsare şi cu o cruzime pe care nu ar îndrăzni nimeni să o condamne sau să o pedepsească, pentru că de prea multe milenii se întâmplă la nesfârşit aceeaşi cruzime ca să nu fie iubită, pentru că iubim tot ce ne aparţine, iubim mereu numai trecutul oricare ar fi el, dar trecutul nostru, vastul şi neverosimilul nostru trecut, ce ne aparţine şi ne ajută să trăim mai mult decât inima şi să alergăm mai repede decât picioarele noastre agile şi să rupem aerul mai nemilos decât privirile noastre colorate, ce se sprijină adesea pe păsări" (p. 144) şi unde trecerea de la adevăruri moralist psihologice la adevărurile poetice e permanentă, subtilă, insinuantă, provocată de lirismul adânc şi în perpetuă căutare de izbăvire expresivă, al autorului.

Aşadar, în primul episod *(Bătrânii),* psihologia estetică a lui Nicolae Breban se manifestă prin imposibilitatea sa de obiectivare epică reală (în sensul structurii realului din romanul convenţional-tradiţional), cauzată chiar de bogăţia substraturilor sale lirice originare, ca sete formidabilă de real-ireal, adică de real pur. în pofida situaţiilor dostoievskiene, temerar şi cu ştiinţă exactă propuse, planul epic aparent, cu evenimentele şi personajele menite să-i asigure valabilitatea, nu reprezintă decât un obstacol factice, intenţional parcă, uşor de abolit prin torentul liric subiacent. Se înţelege că, într-o atare modalitate structurală, verosimilul, veridicul, consecutivul epic, ordonarea, construcţia devin termeni goliţi de semnificaţie, scheme friabile, şi opera se realizează în afara sau prin pretextualizarea lor. Psihologia personajelor e un simplu obiect între obiectele materiale pure, ca

în manualele refractare vieții. Pentru ca o altă viață să răzbată, o altă psihologie decât cea construită pe seama alterităților creatorului, şi anume unica şi copleşitoarea psihologie estetică a autorului, căruia întreg realul, direct sau inventat, sau compus din invenție şi date concrete ale observației sale personale, ca ins social, să i se ofere sub formă de univers metaforic. La romancierii de tip clasic (Flaubert, Huxley), universul epic pe care şi-1 creează este un cosmos organic, produs de un sentiment asupra vieții, de o concepție filozofică sau socială, de nevoia de a se obiectiva într-o lume imaginară, investită cu toate atributele realului aparent - pe când în cazul de față caracterul metaforic al creației obiective anulează orice posibilitate de a oune în paralelă viața reală cu realitatea imaginară, suprimă orice oglindire a uneia în cealaltă (în metaforă, comunicarea cu obiectele este imediată, obiectele sunt cu desăvârşire despuiate de ceea ce nu sunt ele însele, în puritatea lor, încât această puritate, această absolutizare a lor le dă pregnanță cvasimagicS). Pornind de la Dostoievski, - ur; Kafka, un Faulkner, un Camu«, *ca v na* Proust sau un Durrell, îşi proiectează într-o lume imapinarfi d<». relații şi stări psihice liminare ori absurde, propri? 'or conştiință morală afectată de tragicul existenței obiectiv absurde ori p «nre. Intre stilul plat şi tehnica epică simplistă ce cancterize:,7ă romanele lui Dostoievski şi estetismul bogat al stilului şi tehnicii epice faulkneriene nu se cască nici o prăpastie. Dimpotrivă, psihologia estetică a celui care a scris *în absența stăpânilor* (roman în aparență obiectiv, dar al cărui plan real-epic e pretextual şi metaforic - şi astfel reprezintă o undă, un ecou al noului roman european, care pornind de la obiectitatea cuvintelor şi a faptului psihic în sine, din operele lui Joyce, a ajuns pe de o parte la proza anti-epică a lui Broch, ridicată prin „construcție" la forma de roman, în *Moartea lui Vergiliu,* sau la anti-romanul francez contemporan) ne situează în planul lirismului; romanul lui Nicolae Breban e o confesiune obiectivă, ca şi poezia modernă, deci relevarea unei sensibilități şi nu a unei conştiințe (care

presupune întotdeauna dialogul cu lumea obiectivă sau cu o altă conştiință sau cu sine însuşi, şi nu stăruie la nivelul identificării cu lucrurile, cu obiectele, fie ele fizice ori spirituale: identificare ce ea însăşi, ca modalitate lirică, poate descoperi sensuri obiective, prin subiectiv, ale realului).

în al doilea episod *(Femei),* romanul lui Nicolae Breban devine aparent un roman analitic-obiectiv, în genul proustian-camil-petrescian, cu observații circumstanțiale, însoțite de analogii surprinzătoare, paradoxale şi disparate, ca adevărate cortegii perifrastice, vizând consemnarea unor adevăruri moral-psihologice din ordin general, sub unghi mai mult sau mai puțin cazuistic. Naratorul: „domnul Barta avea să-1 asculte pe defunctul său tată până în clipa morții, deşi avea s-o facă, se pare, nu chiar în felul în care se gândea bătrânul, care îl sfătuise să parcurgă zilnic cincizeci de pagini în dorința ca fiul său să ajungă probabil un om mai informat, mai de gust şi mai profund, la urma urmei. Se întâmplă însă cu fiii care ascultă totuşi sfaturile înțelepților lor părinți ceea ce se întâmplă şi cu unii credincioşi ce urmează sfaturile confesorului lor. Ei îşi fac rugăciunile zilnice, sau canoanele, prescrise lor ca o mortificare pentru păcatele comise, dar totul nu e decât o veşnică trădare, o perseverentă trădare a acelor rugăciuni înalte şi canoane şi anume: e cea mai rafinată şi desăvârşită trădare, pentru că nu o află nimeni, niciodată, trădătorul însuşi se teme de a şi-o mărturisi lui însuşi, atât e de înfricoşat de marea sa vină, şi nici în momentele cele mai intime şi mai singuratice, în momentele în care se stăpâneşte şi se supraveghează cel mai puțin ca şi acei copii hipersensibili care la o vârstă încă total neexperimentată nu îndrăznesc să gândească indecent în prezența părinților, acel trădător se preface față de el însuşi la nesfârşit şi nici ideea morții nu le dă curajul mărturisirii. Şi ei ştiu, ei nu-şi ignoră trădarea, şi deşi recunoaşterea acestei trădări, care e atât de obositoare totuşi, i-ar scuti într-o clipă de nesuferitul ei balast - aşa cum unui fals credincios i-ar fi de ajuns o clipă sau un ceas de hotărâre pentru a renunța definitiv la

biserică, rugăciuni şi mortificaţii care îl apasă şi îl plictisesc până la sinucidere uneori, - ei totuşi şi el, trădătorul, nu fac acest gest, atât de scurt şi pe care l-ar putea face şi pe care îl ştiu, ci în mod curios, în mod straniu, se complac la nesfârşit în acea neînţelegere, care nici nu e foarte onorabilă de multe ori. Şi această curioasă încăpăţânare e un mare mister pentru toată lumea, şi asta e într-adevăr un mister şi pentru ei - ei, care în alte treburi se comportă atât de bine şi de practic -, şi până la urmă e un mister care le intră în obişnuinţă, le intră în trecutul lor, pe care îl stimează, devine ceva stimabil, deci şi miraculos în acelaşi timp, şi ei au atât de multe lucruri stimabile au atât de puţine lucruri miraculoase!" (p. 152-153), unde sesizante sunt comparaţiile de genul „ca şi acei copii hipersensibili care la o vârstă încă total neexperimentată nu îndrăznesc să gândească indecent în prezenţa părinţilor, acel trădător se preface faţă de el însuşi la nesfârşit" ori „Şi ei ştiu, ei nu-şi ignoră trădarea, şi deşi recunoaşterea acestei trădări, care e atât de obositoare totuşi, i-ar scuti într-o clipă de nesuferitul ei balast - aşa cum unui fals credincios i-ar fi de ajuns o clipă sau un ceas de hotărâre pentru a renunţa definitiv la biserică, rugăciuni şi mortificaţii care îl apasă şi îl plictisesc până la sinucidere uneori", - important fiind faptul că analogia persistă nu numai în comparaţia din fiecare citat în parte, ci şi între cele două comparaţii, „copiii hipersensibili" şi „falşii credincioşi", cu deosebire că în a doua comparaţie se adaugă momentul reflexivităţii, deciziunii morale, imposibil în cazul copiilor, şi de aceea alăturarea lor e mai revelatoare pentru complexitatea stării moral-psihice circumscrise, aici analogic stratificată, pentru ca cele două planuri reale descoperite, prin dubla figură stilistică, ce îşi sporeşte eficienţa prin distanţa creată, să producă un şoc imaginativ, făcând transparent netransparentul; după cum scriitorul însuşi constată în fraza finală, care nu e numai constatativă în sensul misterului actelor umane, ci şi strict psihologic consemnativă, la un şi mai profund nivel al complexiunii psihice, încât „misterul

care intră în obişnuinţă" şi se degradează devenind astfel banală şi comună componentă sufletească, îşi păstrează investitura obscură, căci întocmai ca în progresele ştiinţei, progresiunea analitică proustiană (şi camil-petresciană deopotrivă) înseamnă o lărgire, prin acumulări de adevăruri, a tărâmului obscurităţii şi misterului. Şi iată cum, iarăşi, acest moralist, pe linia marilor psihologi ai literaturii, se transformă la Nicolae Breban, conform psihologiei lui estetice, în obiect pur de contemplaţie şi identificare, căutarea şi depistarea adevărului sufletesc (reale, valabile şi deci integrate planului epic propriu-zis) fiind în fond, ca semnificaţie, un joc intelectual, joc ce e tehnică admirabil şi conştient parcă stăpânită, de a sonda insondabilul, adică în cazul respectiv, o uriaşă, mistificată, metaforă: „Şi asta nu se întâmplă numai cu falşii lectori şi cu falşii credincioşi, ci şi cu falşii îndrăgostiţi şi cu falşii cămătari - există şi falşi cămătari, cu cinicii falşi şi cu donjuanii falşi, cu falşii revoluţionari şi cu falşii băutori, cu falşii oameni sănătoşi şi cu falşii tineri. Totul se poate falsifica, şi adeseori fără nici un fel de nevoie, de interes, de finalitate, sunt oameni care se prefac spirituali şi par într-adevăr, şi asta îi oboseşte şi îi chinuie şi îi plictiseşte, până la sinucidere, dar nu au curajul de a intra în acea secundă care să nege toată acea aparenţă complicată, nu au curajul nici de a se distruge, şi uneori, toată viaţa lor nu pare motivată decât de acel mecanism de neînţeles care îi împinge să trădeze mereu, fără să ştie pentru cine trădează, pentru cine vând şi ce vor primi pentru aceasta. E un Iuda multiplicat în mii de feţe, care vinde fără recompensă şi fără frânghia salvatoare, nobilă, totul intră într-un ciudat ritual până în cele din urmă, un fel de joc, dar e un joc infernal, singuratic, cel mai trist şi obositor joc din toate jocurile oamenilor maturi!" (p. 154). Stilistic vorbind, ultima frază cu imaginea multiplicatului Iuda, pare metafora ce acoperă lunga perioadă anterioară, moralistă, analitică, atunci când de fapt, la nivelul psihologiei autorului, metaforă este tocmai acea perioadă, cu jocul ei în planul pseudo-real al psihologiei dedublării (falsitatea ca mod de

a exista), cu torentul ei de categorii atât de diferențiate, pornit din nevoia de concret, directă, irezistibilă, şi încercând să se rezolve „poetic" în figura din fraza finală, care se termină totuşi cu cea mai degajat „psihologică" observație din întregul citat: „e un joc infernal, singuratic, cel mai trist şi obositor joc din toate jocurile oamenilor maturi"!

La p. 190 a romanului se reproduc aceste rânduri din „jurnalul" personajului feminin E.B., privitoare la tatăl ei (spre deosebire de matura doamnă Iamandi din episodul *Bătrânii,* E.B., e o adolescentă); „Domnul Barta se plimbă deci, el e câinele de pază al casei în călătoriile de orice fel, pentru că lui nu-i place să călătorească, şi adevărul e că nici nu e făcut pentru aşa ceva, călătoriile nu le poate suporta pur şi simplu, el e împotriva lor, pentru că e statornic, şi ține la statornicia lui mai mult ca la orice, şi de aceea noi, păsările, care plecăm uneori în neînțelese - dar niciodată regretate - migrațiuni, când deasupra oceanului ne odihnim pe catargul mare sau pe bompress, pe vela mare sau uneori chiar pe tambuchiu, atunci ştim că suntem în apropierea domnului Barta, că domnia-sa e lemnul în mijlocul apei, sau e apa în mijlocul aerului, sau chiar aerul însuşi în ființa a ceea ce unii numesc îngeri...". Se remarcă aici cum, cu o pătrundere egală doamnei Iamandi sau autorului, adolescenta E.B. notează inerțiile psihice ale tatălui ei, iar în imaginea care încheie pasajul: „domnia-sa e lemnul în mijlocul apei, sau e apa în mijlocul aerului, sau chiar aerul însuşi în ființa a ceea ce unii numesc îngeri"... regăsim substanța metaforică ce străbătea prin stilul naratorului, când introducea în portretul colonelului Pleşoianu acele corpuri suave, lunecânde, pe jumătate vii, plutind deasupra umerilor lui şi lovindu-i fruntea, agățându-se de urechile lui mari, sau lacurile invizibile, aeriene, mările suspendate prin care trecea capul său - toate aceste elemente imateriale ajutând pe scriitor să materializeze aerul, să-i dea consistență metaforică - sau prin stilul narativ al doamnei Iamandi când spunea „să rupem aerul mai nemilos decât privirile noastre colorate, ce se sprijină pe

păsări" - stil comun deci la două personaje feminine şi la romancier, şi astfel, revelator încă o dată în privința psihologiei estetice a autorului. Dar revelator şi pentru ceea ce se poate numi „monomania epică" a autorului, identitatea sa cu aceste personaje feminine (masculinizate în fluxul reflexiv-liric din care răsar ca plăsmuiri pseudo-reale, obiecte-subiecte metaforice în însăşi personalitatea lor psihică şi morală). Falsă şi inadecvată în personajul atât de supărător neverosimil (estetic neverosimil, căci era conceput din perspectiva şi în planul verosimilului convențional) al Franciscăi, din romanul de debut al lui Nicolae Breban (roman ce se arată acum a fi fost doar exercițiul unui artist încă inexperimentat şi naiv atunci), această identitate liric-metaforic-structurală a autorului cu personajele sale feminine se dezvoltă de astă dată la un nivel superior, ca o monomanie epică ce-l caracterizează şi, prin rezultatele sale, vrednică de a interesa critica, în măsura în care această critică descoperă într-însa năzuința modernă a romanului de a cuceri realul prin sesizarea nemijlocită a obiectelor ce-l constituie, ca obiecte, în mod autoscopic şi nu introspect. Aparenta criză de real a romanului modern este în fond autentificarea supremă a lirismului, care singur poate cu adevărat sesiza şi stăpâni realul; niciodată realul n-a fost mai autentic prezent în literatura epică, precum în romanul modern, cufundat în temporalitatea obiectivă a lumii (între realitatea unui roman cavaleresc de tipul *Amadis de Gaula* şi un roman de tipul *Muntele magic* sau *Adio arme* nu există deosebire). Admirabil la Nicolae Breban este faptul de a fi întreprins prin *în absența stăpânilor* această mutație spre zonele neatinse încă până acum de romanul românesc. Şi e interesant de văzut cum, la el, descrierea capătă, tocmai din cauza acuității realului, pe care îl acoperă, o tonalitate halucinantă (s-a putut remarca şi în citatele de până aici): „Când fetişcana se dă jos din NEPTUN sau din BELVEDERE, ajutată de fotograful galant - care e galant acum nu pentru ea, căci ea a plătit, ci pentru ceilalți, care stau şi se uită şi ar putea plăti la rândul lor, - ea, fetişcana,

cu rochia ei transparentă, țipătoare, pe care şi-o netezeşte, cu mâinile ei roşii, masculine, râde împreună cu prietenele ei şi cu derbedeii ce stau pe palierul podețului, ia fotografia cu nepăsare şi pleacă apoi cu toții, fetele şi asprii şi neîndemânatecii lor cavaleri şi rămâne doar barca aceea, cu umbrelele şi canapelele ei de pluş, legănându-se greoi pe apa murdară a lacului, şi o clipă doar, ea pare o uriaşă capcană de prins şoareci, ceva crud, monstruos şi neplăcut, ca o ghilotină ambulantă, ca o celulă pentru condamnații la moarte în care ei iau ultima lor masă, şi sunt atât de inconştienți de cele ce se întâmplă cu ei, încît însuşi Sfântul Spirit - sau ceva ce poate fi numit astfel, - plânge, plutind deasupra lor, şi le atinge fețele cu aripile sale albe şi ude, şi ei se şterg râzând pe față şi continuă să bea, să mănânce şi să pălăvrăgească, amintindu-şi de vreo femeie pe care au dorit-o" (p. 193-194). Devierea tabloului (cu psihologice observații întrețesut) spre reflexul său analogic-metaforic, din care orice aluzie psihologică a dispărut şi n-a rămas decât contrastul violent şi dureros între monstruos şi sacru, pentru ca apoi întregul fragment să sfârşească tot într-o notație psihologic-imagistică, se produce sub neîntreruptul impuls de a sparge crusta realului epic şi a îngădui lirismului să capteze, în sfere mult mai inaccesibile, şi totuşi mai deplin cucerite ale realului-ireal. Dacă însă nu lipseşte aici „psihologia" convențională (uneori asistăm la mediocre comentarii, aplicabile cutărei eroine bengesciene, pe care însă autoarea *Drumului ascuns* şi a *Logodnicului* o reprezintă prin analiză şi nu o defineşte prin comentariu: „eroismul şi forța care le împiedică pe unele femei dintr-un fel de cochetărie, ceea ce nu scade valoarea acestui efort, să arate simptomele suferinței care le-ar degrada aparențele fizice, şi uneori aceste femei, ce par uşuratice şi lipsite de voință, poartă închise în ciudata lor încăpățânare, ascunse, boli grave, care, atunci când ies la iveală, adeseori sunt de nevindecat în stadiul lor avansat" (p. 235), analiza metaforică, proprie lui Nicolae Breban ca şi altor autori mai noi, reapare spre a semnala lirismul freatic ce-l marchează

crustele epice şi pseudo-epice ale romanului: „Şi această încordare, căreia ea i se supunea inconştient, de a individualiza până la amănunt grupurile şi pe cei care o interesau, efortul acela absurd de a reține fiecare expresie din cele atât de diverse şi de imprevizibile care veneau din fața ei îi dădeau acea senzație de amețeală, curioasă, de beție, care însă se topi destul de repede undeva în corpul ei sau în aerul care se mişca, nevăzut, împreună cu ea, şi încet-încet, începu să gândească din nou, maşinăria amorțită a creierului ei începu să se mişte cu un uruit stins, aproape perceptibil pentru ea, ca nişte băşici sau ca nişte sfere metalice ce explodau tăcut, fiecare la o anume mărime, şi unele din aceste «sfere» nu se spărgeau de fel, ci continuau să se umfle, până când circumferințele lor depăşeau limitele trupului ei şi ea începea să se înscrie în acele volume, aproape să plutească în ele, până când, unele din acestea, continuând să se dilate, dispăreau, încetau să mai existe, şi tot ac-îst mecanism, când încordarea aceea a ei de a se concentra asupra acelor figuri străine, de o atât de mare diversitate şi mişcare, începea să obosească şi ea continua să treacă prin mulțimea de pe stradă tot mai «absentă» acum, şi în curând toți avură aceeaşi față, sau mai bine zis nici un fel de față, ci treceau ca nişte pete pe lângă ea, purtând în loc de față, ovale albe ca nişte coli de hârtie - aşa cum se întâmplă cuiva care trece gândind printr-o mulțime oarecare, - şi ea gândea, într-adevăr acum, dar mai mult gândea o «stare», şi starea aceea era, ciudat, o stare de triumf" (p. 275-276), contactul cu aerul, cu „volumele" concretului psihic, ca o permanență a psihologiei estetice la autorul romanului *în absența stăpânilor,* materializându-se invers, în imaginea corporalității inefabile a somnului (înotul în spațiile abisale, în „aerul" dinăuntrul somnului, cufundarea în materia amniotică a visului, totul sugerat de contururile dorminde ale trupului): „O astfel de electricitate lentă, materială, părea că pierde şi corpul acela crispat dureros în mişcarea aceea de supremă flexiune, şi E. B. îl privi minute în şir fascinată de acel înot în spații abisale, în care mişcările sunt cu

mult mai rare chiar decât ale căutătorilor de perle, ce suportă pe spatele lor subțire, îngust, presiunea tonelor de lichid verzui, rulând încet pe o linie rigidă, verticală. Poziția corpului celui culcat era atât de nefirească, încât nu putea fi decât un moment al unei mişcări în alt aer, cu mult mai dilatat decât cel în care se mişca - respirând - cea care privea, încet ea aştepta parcă, cu încordare, ca el să se destindă în acea materie amniotică a visului, să se desfacă, să lase să treacă valul de carne prin tuburile oaselor şi muşchilor săi, ca să poată depăşi acea clipă asfixiantă, apăsătoare, ce-i concentra fața într-un rictus încremenit" (p. 319), aşa cum în altă parte, jocul privirilor dintre doi amanți se oferă nu mai puțin încărcat de materia psihică: „ea curse pe acest tub de lumină ce cobora spre el cu o nesfârşită materie" (p. 335).

în ultima diviziune a romanului *(Oglinzile carnivore),* autorul, privind lumea prin sensibilitatea copilului Herbert, numeşte de-a dreptul „miracolul care se petrece sub ochii lui, în mii şi mii de explozii necunoscute, incredibile, ilogice, întreg şi uriaş miracolul realului" (p. 378). Şi cu aceeaşi putere de a scruta acest real metaforic, întocmai autorului, Herbert, cu psihologia lui crudă, observându-şi părinții care se îndepărtează pe stradă, surprinde neliniştit „împuținarea", „sărăcirea" obiectică a tatălui său în mers - joc între volum şi schema lui abstractă, - descompune timpul în porțiuni, cu ochiul lui Zenon din Eleea, când descompunea mişcarea (aşa cum, la p. 366-367 intervertise spațiul şi timpul - mişcarea unui camion - cu voluptatea leneşă, foarte crudă şi ea încă, a situării în universul obiecție), dar joc primejdios şi fatal, căci copilul simte că „împuținarea" şi „sărăcirea" materială a tatălui care se îndepărtează este moartea treptată a obiectului.

Abia acum avem, în acest fel, sensul apetenței de real a autorului, ireal-metaforic manifestată în cursul romanului, care este un necontenit efort de a rupe zăgazuri epice (lumea socială, obiectiv văzută, sub unghiul unei pretextuale satire; lumea psihică, dramatic dimensionată, sub pretextul unor tulburări în conştiință; lumea neutrală a copilăriei larvare, ca nelinişte în fața realului recunoscut) pentru ca psihologia estetică a naratorului să se dezlănțuie, când şi când, cu acea putere unificatoare ce permite ca romancierul şi personajele să se identifice, ca monomania lui epică să consemneze originalitatea şi profunzimea darului său de a intra în comuniune cu realul. Prozator şi romancier autentic, ce nu-şi poetizează materialul, ci îl provoacă spre a-şi declanşa creator psihologia estetică, Nicolae Breban aduce în noua noastră literatură o sensibilitate modernă asemănătoare celei din versurile unui Nichita Stănescu, unui Cezar Baltag, unui Ilie Constantin, unui Grigore Hagiu.

Viața Românească, nr. 5,1967

LAMPA LUI ALADIN
(1971)

NICOLAE BREBAN ŞI REALISMUL ACTUAL

Noul roman al lui Nicolae Breban (al treilea) pune iarăşi problema realismului în literatura noastră actuală. A realismului artistic, şi nu programatic, bineînţeles, adică a realismului... real. Şi pune această problemă atât în cadrul propriei opere a scriitorului, cât şi în cadrul mai larg al etapei prezente a romanului românesc. Există, într-adevăr, trei romane care în anul 1968 au stârnit puternice ecouri critice şi care ni se par semnificative din punctul de vedere amintit: *Interval* de Al. Ivasiuc, *Animale bolnave* de N. Breban şi *îngerul a strigat* de Fănuş Neagu. Nu s-ar putea spune că în *Interval* autorul aduce o altă modalitate decât în romanul său anterior, *Vestibul;* acelaşi stil analitic egal, monoton de abstract şi de elegant, introspect în oricare din modalităţile naraţiunii (monologul interior, relatarea, dialogul ocazional şi nedramatic), rareori servind un fapt epic ieşit din comun; e o literatură pur intelectuală, de o acurateţe de-a dreptul antiseptică. Dar pedanteria aceasta stilistic abstractă se rezolvă în ea însăşi, nu devine niciodată creatoare în sens epic, adică nu-şi realizează un obiectiv pe care ea însăşi să-1 necesite. Ivasiuc şi-o defineşte cu deosebită claritate şi exactitate în *Interval:* „Şi cum vorbea atunci, sec, argumentat, făcând frazele să se închege una cu cealaltă, parcă ar fi fost un flux continuu de vorbe, cu pauze de accent care întăreau şi mai mult impresia de legătură. Vorbea despre altceva, bineînţeles, niciodată la obiect, însă vorbele se organizau, făceau aproape o lume a lor, densă, ordonată, părând în felul lor nişte obiecte, cu existenţă proprie.

Şi eu lângă zid, îngrozită, neînțelegând cum poate. N-avea nici un fel de legătură cu ce se întâmpla, şi totuşi îi justifica, le crea ideea că au nevoie de justificare. Toate în bună şi solidă legătură unele cu altele. în mijlocul lor nici o fisură, ca şi în seminarii, când totul se explica, totul era normal, nu mai rămânea nici un semn de întrebare. Şi apoi se descoperă câte un nou document, care răstoarnă totul. Nu-i nimic, reiei totul de la capăt. Reaşezi vorbele, care au avantajul de a părea foarte solide, şi deodată, ca prin minune, le schimbi ordinea, le scoți din raporturile date (aceleaşi cuvinte) şi apare altceva, cu totul altceva, însă tot atât de solid şi de temeinic. Discursul lui, ca o clădire din prefabricate, care se montează uşor în orice loc." (p. 166) Pornind de la această expunere stilistică a autorului, de o splendidă luciditate, un critic care ar întreprinde analiza structurală a romanului i-ar pune uşor în evidență sistemul de „prefabricate", ce aparțin realului celui mai banal, însă a banalului lipsit de orice semnificație, „fără fisură" şi în care înalta acuratețe a scriiturii intelectuale nu cere şi nu acoperă nimic, întocmai ca suprafața unui bazin umplut cu apă limpede, privită de un ochi steril ce nu-şi poate inventa imagini şi e nevoit să rămână în raporturi de pură percepție cu realitatea acelui bazin. în marea lui inteligență, însă, - iar scriitura romanelor sale reflectă deplin această inteligență - Ivasiuc a intuit, încă spre începuturile *Intervalului,* modalitatea unui realism creator, menit să contureze şi să dea viață la un personaj sui generis, personaj real tocmai prin absența sa din real, prin refuzul său de a se configura în raport cu lumea: „Să stai în fața jucăriilor şi să-ți închipui totul, şi mişcarea trenului pe şine, şi înceată îmbucare a cuburilor pentru a ridica construcția, dar să nu faci nimic, să te reții, ca să pari totdeauna că eşti altcineva, modelul. Mereu, de la vârsta aceea, atent la el însuşi, ca să nu-şi scape de sub ochi. Niciodată nedevenind jocul, obiectele pe care le mânuia. Pentru că nu inhibiția, nemişcarea în fața obiectului devenit dintr-o dată foarte important, mai important decât orice gest, aproape paralizant, era periculoasă, ci continua

supraveghere. Imaginația folosită doar ca să-l rețină de la contopirea cu lucrurile, cu întâmplările având punctul de plecare în jucării, ca să nu uite niciodată de el însuşi", (p. 49) Din nefericire, de-a lungul romanului, apoi, ideea epică aici enunțată se dizolvă în transparența goală a unui realism plat şi obositor.

De o altă factură e stilul şi realismul lui Fănuş Neagu din *îngerul a strigat,* după cum alta e şi tradiția pe care o urmează (la Ivasiuc, răceala mortificantă a scriiturii abstracte are desigur rădăcini în literatura intelectualistă a lui Camil Petrescu, unde însă o conştiință umanitară şi un idealism, oricât de depăşite ar putea să pară azi, dau căldură stilului; sau în aceea a lui Anton Holban, unde de asemeni o conştiință chinuită se imprimă puternic în viul stilului). Viziunea lumii rurale nu vine la Fănuş Neagu nici din naturalismul altoit pe un temperament romantic, ca la Sadoveanu, nici din naturalismul sistematic profesat de Slavici sau de Liviu Rebreanu, ci dintr-un realism mai nou, al generațiilor ce au profitat de împrejurarea că marele lirism românesc dintre cele două războaie, în frunte cu Lucian Blaga şi Tudor Arghezi, a descoperit sufletului românesc zonele sale originare, primitiv misterioase: Arghezi a scos la suprafață angoasa fundamentală a sufletului rural, iar Blaga teroarea magică. Linia acestui realism mai nou poate fi urmărită de la un Pavel Dan la primul Eusebiu Camilar, şi apoi la un Ştefan Bănulescu. Şi cum marele lirism modern a înrâurit acum proza, s-au arătat şi consecințele stilistice, nu în sensul efuziunilor naturistice sadoveniene, ci într-o lucrare mai artistic concentrată a prozei, care nu se poetizează sentimental, ci se metaforizează în structura proprie genului narativ. Realismul lui Fănuş Neagu se reazimă, aşadar, pe astfel de virtuți stilistice, care dau poeziei sale nu numai farmec, ci şi pulsație epică neîntreruptă la un notabil nivel al frumosului, totul fiind atât de măsurat şi aplicat încât nici o clipă interesul lectorului nu e înfrânat de imaginea (parazitară adesea la un Ionel Teodoreanu, la un G.M. Zamfirescu), menită aici doar să propulseze. Apare apoi, în *îngerul a strigat,* componenta fabulosului, a aventurii fără altă semnificație decât imaginația din care se naşte şi în care se resoarbe; a aventurii nu ca mijloc de a scoate în evidență prin insolit necunoscute psihice

şi morale umane, ci ca subiect de plăcere estetică, întocmai ca în literatura orientalului Panait Istrati, care şi-a autohtonizat feeriile imaginative; bineînţeles, la Fănuş Neagu ţinuturile Bărăganului, Brăilei şi Dobrogei nu saltă la fantasmagoriile din Halimaua atât de viu prezentă în *Kira Kiralina,* dar lumea pitoresc epică a romanului său se pulverizează prin fabulos în tot atâtea naraţiuni independente şi de zeci şi zeci de personaje populate, încât impresia de haotic serial oriental persistă. Există în *îngerul a strigat* un realism gratuit, de cea mai bună calitate, însă comportând toate consecinţele gratuitului, adică punând realismul în contradicţie cu sine însuşi.

După ce a debutat cu Francisca, roman de un realism nerelevant, Nicolae Breban ne-a dat, prin *în absenţa stăpânilor,* o proză masivă, modernă, al cărei antirealism s-a dovedit conform cu originalitatea şi talentul specific al autorului, ce exprima cu mijloace aparent obiective adânca sa propensiune spre un vizionarism strict personal. S-ar putea spune că *în absenţa stăpânilor* era un meta-roman, o meta-proză, în care doar micul Herbert prindea real contur epic într-o vastă panoramă de senzaţii şi fantasme, *din* şi *prin* ele însă. O dată cu *Animale bolnave,* N. Breban revine, pe de o parte, la realism, într-un roman de acţiune vie, palpitantă, cu personaje clasic conturate, de la detectivi la profeţi, roman ce nu-şi refuză scene de maximă violenţă, anchete brutale, violuri, crime şi, în acelaşi timp, prefirat subtil, cu elemente suav halucinatorii, urme ale antirealismului vizionar de care se arătase mânat altădată, pentru a izbuti să împlânte cu o vigoare epică puţin obişnuită, în această ţesătură realistă, un personaj pur halucinatoriu, de o unică identitate în literatura română. Când e violent până la aberant, ca de pildă în scena anchetei nocturne conduse de Voştinaru, sau în scena violului din noaptea asasinării lui Krinitzki, realismul lui Breban e deplin consistent şi convingător artistic, spre a nu mai vorbi de faptul că înseşi aceste momente de violenţă apar străbătute de firele unei misterioase ambiguităţi cu duioasă nelinişte umană, cu suavitate chiar. In general, însă, masa realistă a romanului nu e deloc scutită de stângăcii, de convenţional, de trivialităţi de construcţie. Dacă primele vreo 80 de pagini ale cărţii sunt de-a

dreptul foarte prost scrise (doar câteva scurte pasaje fac excepţie^ cu neglijenţe stilistice inexplicabile şi dezolante, scenele din casa doctorului Garda - vizita anchetatorilor sau, mai târziu, apariţia noctură a Irinei - au aproape un aer diletant. E uimitor,să constaţi cum Breban trece, uneori brusc, de la cel mai plat realism, regretabil ca scriitură, la faze de inspiraţie parcă lipsită de orice control, în care nu numai substanţa epică se transfigUreazât dar şi scriitura capătă elevaţia poeziei celei mai curate, şj nu cu mijloacele facile ale poetizării, ci cu virtutea consubstanţializantă a transei. Amator de asociaţii paradoxale prin termenii disperaţi pe care îi conjugă *(în absenţa stăpânilor* strălucea de mari, cuceritoare performanţe), scriitorul e capabil de o atare monstruozitate: „Astfel, ea nu era departe de a gândi că se născuse cu un păcat originar, altul decât al primilor oameni care se şterge prin botez (ea era creştină, botezată), un fel de semn, înfierare a destinului, aşa cum sunt însemnate vitele în cele două Americi, cele care aparţin unui anumit proprietar, cel care le înfierează cu un anumit semn, cu un anumit sigiliu grosolan în care se poate vedea un corb cu aripile desfăcute, coarnele răsucit?. ai eunu; ţaur, un 0garj chiar şi profilul unei femei cu părul lUng(cârlionţat" (p. 143), unde toată aglomerarea e cu desăvârşire nerevelantă faţă de scopul iniţial al asocierii - în contrast cu o altă asociaţie, superbă, menită să aducă o notă pastorală idilică, într-un moment de groază (ancheta), spre a crea, stilistic, o colosală ambiguitate: „El îi privi o clipă picioarele albe, desculţe, desenate limpede pe nisipul de jos (îşi pierduse papucii în apă) - apoi se întoarse spre câine şi îl mângâie, vorbind cu el, apiecându-se spre el şi jucându-se fără grijă, râzând uneori cu toată gura, cu râsul lui gros, plăcut, când trupul vânjos al animalmui îl izbea cu putere în umeri sau în şold, dezechilibrându-l. Erau clipe când luna sclipea cu atâta putere încât toată scena părea că se întâmpla undeva într-un miez de vară, pemaiuiunei ape liniştite, de câmpie, unde un adolescent, un ţăran care paşte vitele sau caii, cu alţii de seama lui în apropiere) fuge să se arunce în apă, gol, dezbrăcându-se în grabă pe ţărrrjţ arătând zilei un trup alb, neverosimil, şi se joacă apoi cu câinele, uitând câteva minute lungi tot ce-l înconjoară; câinele e

puternic, mare, aproape un camarad şi tânărul ţăran se joacă cu el luptându-se şi nu sunt decât două animale tinere care se exersează cu o plăcere vizibilă, mereu prelungită, o trântă convenţională în care cele două trupuri se amestecă, blana deasă şi pielea albă, indecentă, sub care muşchii aleargă grăbiţi şi e un mârâit şi gâfâituri amestecate, opinteli şi râsete groase, gâfâite" (p. 159-160) - ca să nu mai vorbim de relevanţa sexuală a acestei asocieri pornită din faptul că raporturile subconştiente dintre femeia anchetată şi anchetator implică un dublu schimb sado-masochist.

Observaţia cea mai interesantă, însă, cu privire la romanul *Animale bolnave* se poate face asupra modului în care Paul se constituie nu numai ca un personaj real din structuri ce deranjează realul, dar introduce în realul romanului, prin însăşi prezenţa sa, o puternică enclavă halucinatorie, identificabilă până în cele din urmă, ca şi în *în absenţa stăpânilor,* cu stările de vizionarism, de extaz creator, ale autorului. Paul e un androgin, un nefixat sexual, ori cel puţin un pur şi un timid cu porniri spre idealitate (felul în care e atras de imaginea Irinei), dar şi cu instincte brusc trezite (felul în care asistă la violul din apă şi atracţia irezistibilă faţă de apa maculată). Plutirea, clătinarea, unduirea muzicală, imaginile acvatice ori, în sfârşit, pendularea sa între real şi imaginar (mitomania lui) sunt elemente constitutive atât ale stării lui generale, cât şi ale modului în care autorul se complace să-1 surprindă, să-i organizeze mediul. în lumea înconjurătoare, el e un „ne-la-locul său", un infirm social, o provocare faţă de ordinea, stabilitatea lumii: „cei care îl întâlneau, sau îl observau de după ferestre sau vitrine largi de frizerie, râdeau fără voie, pentru că e suficient un astfel de ins visător şi necunoscut pentru a transforma toate acele străzi cenuşii şi cumsecade, mohorâte şi cenuşii - acele străzi de care nu avea nimeni nevoie - în ceva incomod şi nepotrivit" (p. 9), iar femeia îi apare unduind prin real: „ea plutea peste pantofii ei cu vârfurile mototolite, care se clătinau dureros pe nisipul grosolan al gării" (p. 8). Pentru că de la începutul apariţiei ei în roman, *aşa a fost văzută de Paul,* Irina va fi însoţiră mereu, chiar în prezenţa

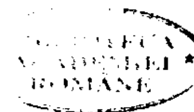
altora, de ochii lui nevăzuţi: privirea iniţială a lui Paul constituie laitmotivul integrării Irinei în real, într-un real unduitor, muzical, nefiresc. Iată cum e pregătită atmosferic apariţia Irinei (menită a fi curând violată de Titus): „un crepuscul blând de o grandoare a luminii infinită, aerul însă clar era atât de dulceag încât prin pomii uriaşi, plantaţi la mari distanţe, de pe Corso, în coroana lor parcă cântau cete de femei despletite, cu trupuri neverosimile, de-o altă simetrie decât cea bilaterală, aşa cum apar în unele coşmaruri blânde, melodii dulcege, de-o intensitate mereu schimbătoare, un fel de sirene ale văzduhului sau ale oceanului verii toride" (p. 107). Mai mult, Paul e prezent, văzând-nevăzând, chiar în timpul actului posesiunii Irinei de către Titus: „toată absenţa aceea a cuvintelor creează acel lichid dens în care se mişcă cu atâta greutate şi supleţe, ca nişte animale marine" (p. 114). Fiindcă locul în care locuia Irina era pentru Paul „pata de lumină în care plutea acea vilă blestemată, aerul blestemat al nopţii în care cădeau îngeri cu un zâmbet fals pe buze, cu aripile fâşâind prin mirosurile suave, îngheţate, din jur" (p. 133); fiindcă el însuşi îşi simţea corpul lichid, instabil: „i se părea că, dacă se mişcă, tulbură lichidul vasului său, un lichid care se evapora la cea mai uşoară clătinare, producând aburi otrăviţi, care, prin canale şi canalicule mărunte, se strecoară în creier" (p. 291); şi fiindcă pentru el spaţiul e magic, supus propriilor fantasmagorii dintr-însul: „propriile sale simţuri îi jucau adeseori renghiuri atât de ciudate încât el începu să se obişnuiacă şi să-şi închipuie - lucru foarte înveselitor - că timpul e făcut din spaţii goale în care locuieşte te miri cine, şi uneori trupul oamenilor poate să străbată mari distanţe, fantastice distanţe într-o parte dintr-o clipită; astfel, el putea descoperi maşini pe un loc unde cu o secundă înainte fugise doar praful, sau silueta unui ins mic şi nervos acolo unde era doar aerul greoi şi încărcat de mirosuri aproape străvezii, ale barăcii" (p. 93).

Clătinarea lăuntrică, unduirea, transparenţa lichidă, muzicalitatea dulceagă a propriei fiinţe a lui Paul, transmise lumii externe care se de-temporalizează şi se de-spaţializează, îşi au sursa în halucinaţia sa primordială, ce-1 face să trăiască într-un

mediu social populat de „ființe de aer dens" (p. 23); naivitatea lui genial-virginală, de epileptic, de lunatic, de idiot, de ne-om, ne plasează dintr-o dată în fluxul delirului științific-mistic al vizionarilor de altădată: Paracelsus, Swedenborg, Saint-Martin. Iar dacă mitomania lui seamănă curios și semnificativ cu mania autorului *Franciscăi* și *Absenței stăpânilor,* de a introduce în narațiunea ce-și urmează cursul ei firesc biografii inutile de personaje lăturalnice, mai semnificativă e identificarea dintre autor și personaj pe două planuri distincte. Pe de o parte, autorul simte nevoia de a prelua invențiile personajului său, de „a-i lua vorba din gură" și a debita el însuși aiurelile lui Paul, căruia îi concede totuși din când în când monologul halucinatoriu; ba, chiar mai mult, introduce „obiectivitatea epică" prin elemente violente, crude, ca de pildă scena sado-masochistă a bătăii lui Paul cu nuielușa de către Dan, ori halucinația „obiectivă", ca în scena prânzului, când păsările uriașe urcă pe masă și o ocupă; toate acestea integrate, însă, în povestirea îndoielnică a personajului preluat adesea de autor, integrate deopotrivă în dialogul vast, idealist și neliniștitor, dintre candidul Paul și profetul Krinitzki. Pe de altă parte, identificarea dintre autor și personaj se face direct, mistic-material (ca în visul lui Eckermann, în care acesta trece o apă intrând în trupul unui înotător), și androginul Paul devine deodată bărbat întreg: „Paul simțea cum îl cuprinde o neobișnuită siguranță de sine. Se mișca și vorbea cu o nepăsare de care se uimea el însuși, ezitările și spaimele mărunte și numeroase, obișnuite, coborâseră ca niște animale rozătoare, respingătoare și familiare, undeva mai în adâncurile lui, în canale pe jumătate știute de parcă ar fi fost înecate într-o apă ciudată, subțire și uleioasă.

Se abandona cu amuzament acestei stări de care era convins că nu va dura, acestei noi personalități care crescuse din el, dintr-o coastă, și toată memoria trecutei sale firi (trecute de un ceas sau două) tresărea uimită ca o femeie, la apariția acelui bărbat care se deștepta, pentru o clipă și în joacă, din acel trup nehotărât", (p. 281-282) Și acum se întâmplă, din punct de vedere critic, un fapt deosebit de grăitor: o dată cu virilizarea, cu

„brebanizarea" lui Paul, personajul se mută în transa epică ce constituia plasma anti-realistă din *în absența stăpânilor:* „Din când în când, pești somnolenți se izbeau de picioarele abandonate ale lui Paul și el tresărea la rându-i, așa cum tresăreau, probabil, și acele vietăți cărora el le invidia mersul, și orașele, și gândurile lor acvatice. Din când în când, ca niște pendule aeriene, *ei* săreau, răsfățați din mediul lor, poate atrași mai ales în acea noapte liturgică de apa fosforescentă, care curgea fără zgomot deasupra lor, deasupra spinărilor lor melodioase, și recădeau apoi ca niște cuțite sau niște cioburi dintr-o sticlă groasă, care se jupuia numai sub lumina rece, condamnată la nesfârșită virginitate", (p. 282-283) Urmează, după scena de violență, după vulgaritatea și silnicia sexuală, incluse printr-un admirabil contrast realist în transa personajului-autor, *clătinarea:* „Se urcă pentru început într-o salcie care atârna deasupra apei ca o punte, temându-se în fiecare clipă că va da peste animale respingătoare, agățate de trunchi, șerpi sau broaște uriașe, salamandre și raci agățați de frunze, poate chiar șobolani pântecoși prin scorburi, cu capul turtit în gâtul gras și scurt, cu coada lungă, solzoasă, scoțând sunete când se frecau de scoarța delicată a sălciei. Ajunse aproape în vârful pomului, adică chiar deasupra apei și, după ce se liniști, Paul începu șă se hățâne ușor cu întreaga salcie, care îl asculta supusă, așa cum se poartă câinii mari, voinici, cu fiii sau fiicele pitice, pipernicite, ale stăpânului; somnoros și amabil, înfășurându-se într-o plasă de discretă imbecilitate", (p. 287) Apoi delirul se obiectivează într-un discurs (presărat cu cântece), în care izbucnește instinctul dominației universale, pansexualismul morbid, libertatea ca stare demențială, până la teroare și crimă, dar se și subiectivează în lichid-aerianul angelism specific autorului-personaj: „Câți dintre noi nu uităm de acest trup, un trup care nici nu e măcar mintea sau sufletul, ci e pur și simplu un trup care curge mereu, un fel de apă mai ușoară ca apa și mai grea ca aerul, un trup care ne iubește atâta încât ia mereu forma noastră, de bunăvoie se strecoară în înfățișarea noastră, deși ar putea, oho!, în ce chipuri formidabile



nu ar putea el străluci!" (p. 292) Să nu uităm că trei dintre cele mai importante evenimente ale romanului, - importante epic şi ca realizare artistică, în acelaţi timp - ancheta, asasinarea lui Krinitzki şi marele delir al lui Paul, se petrec *în* şi *lângă* apă, acest *motiv al apei,* ca mediu fizic în realitatea epică, apoi ca stare a corporalităţii personajului şi, în sfârşit, ca viziune şi modalitate metaforică (implicând, cum am văzut, unduirea, clătinarea, transparenţa, suavitatea, de la senzualitate la puritate şi de la materialitate diafan rece la angelitate, totul sub semnul înserării şi al nopţii), fiind menit unei analize critice de profunzime cu caracter special în opera lui Nicolae Breban.

Interesul nostru s-a îndreptat deocamdată asupra modalităţii realismului în romanul *Animale bolnave,* problemă cu atât mai relevabilă cu cât, după antirealismul foarte convingător şi personal din *în absenţa stăpânilor,* ia acum o formă nouă, prin crearea, cu mijloace tot antirealiste în parte, a unui personaj real, conturat clasic: Paul. Modalitatea proprie a lui Breban poate fi însă şi mai uşor desprinsă, dacă încercăm o comparaţie între personajul său şi un alt - important şi unic în felul său - personaj din literatura noastră: Aneta Pascu din romanul *Rădăcini* de Hortensia Papadat-Bengescu. Realismul analitic al Hortensiei Papadat-Bengescu, împins la extremă virtuozitate şi eficienţă literară în configurarea şi sondajul neostenit şi neostenitor al unui caz de cretinism, e în categorică opoziţie cu realismul vizionar al lui Nicolae Breban, aplicat unui caz de angelitate umană. Dar, în vreme ce romanul Hortensiei Papadat-Bengescu - de certă sorginte naturalistă - foieşte de personaje monstruoase şi bolnave, perspectiva din care sunt analizate monstruozităţile şi bolile fiind pur organică, pur clinică, romanele lui Nicolae Breban (e vorba de ultimele două, concludente) tind spre analiza şi pătrunderea în lumea spiritualului pur, sub toate formele sale de excepţie. De unde şi diferenţa de metodă, de unde şi legitima întrebare asupra tot ce poate da în viitor talentul specific al autorului *Animalelor bolnave.*

„Viaţa românească", nr. 2, 1969

MEDITAŢII LA UN PROZATOR: D. R. POPESCU

Viorel, eroul povestirii cu subiect din lumea fotbalului, *începutul şi sfârşitul lui Posmoc II,* se strecoară o clipă într-una din primele pagini ale romanului *F.* împrejurarea că D. R. Popescu îşi reaminteşte de el, acum, nu e chiar lipsită de semnificaţie; câteva pagini mai încolo, o frază: „Vroiam să le atrag atenţia că nu putem obţine numai victorii în fotbal şi că fotbalul nu înseamnă victorie". Oricât de enorm ar părea, se ascunde în această banală observaţie pe marginea unui *spectacol* sportiv, o filozofie a istoriei ce stă la baza celui mai dostoievskian roman românesc; şi încă dostoievskian pe linia *Demonilor]*

\- - *

Ceea ce îţi impune mai întâi la D. R. Popescu este simţul estetic foarte dezvoltat al scriitorului. Culegerea antologică de nuvele *Dor* mi se pare într-adevăr reprezentativă. Cele şase naraţiuni nuvelistice, dintre care cinci mai întinse, echilibrate interior prin divizarea pe capitole, se ţin bine fiecare în parte, ca feţe ale unei lumi epice diverse: lumea morală a satului *(Dor),* lumea războiului *(Moroiul),* mediul mic-burghez *(Grădinile fericiţilor),* circul în mediul rural, de la nivelul bâlciului, *(Căruţa cu mere),* fotbalul *(începutul şi sfârşitul lui Posmoc II),* lumea moral-politică a satului *(Ploaia albă).* E regretabil, deci, că atât de importantul roman Fse dezechilibrează estetic în ultima sa parte; această ultimă parte ar putea, de fapt, lipsi ca atare, dacă existenţa erotică a directorului Moise ar fi inclusă părţii anterioare: conceput şi tratat cu mijloace stângaci realiste, personajul Nicolae - excelent în ideea sa - nu are o structură

psihologică, prin care actul său grav de a-şi atribui crima ce n-a făptuit-o să-şi afle temeiurile adânci umane; el acţionează dintr-o simplă fascinaţie etică, fără explicaţii în psihologia sa. De altminteri, soluţia l-a deranjat în mare măsură pe autorul însuşi, care îşi pierde cu acest prilej controlul motivărilor narative şi devine naiv: orgia şi crima din casa directorului Moise sunt descrise în amănunt de un martor bine ascuns sub pat...

Incontestabil, *Duios Anastasia trecea* e o capodoperă a prozei epice româneşti. Tema clasicei şi nobilei Antigona (după cum a observat şi Vladimir Streinu) transpusă în mediul umil a unui sat de la noi, pe vremea războiului (sâmburele ideatic, în următorul dialog dintre Costaiche şi Anastasia!: „Dar nu uita, domnişoară, c-avem acum nişte legi foarte drastice. - Sunt şi alte legi, mai vechi şi mai drastice."). Oricât de măreaţă ar fi însă figura eroinei, ascunzând în plămada sa acelaşi fanatism moral ca şi modelul, uimitoare mi se pare însă transpunerea psihologic realistă a lui Creon, în Costaiche. Un Creon mai aproape, desigur, de cel al lui Gide decât de cel al lui Sofocle. Doar că Gide se păstrează în sublim, şi deci se întoarce la „clasicismul" secolului al XVIII-lea, pe când în naraţiunea realistă, concentrată ca o tragedie antică, a lui D.R. Popescu, ne aflăm mai aproape de tendinţele de demistificare ale unui Sartre, ale unui Brecht. înţelept şi ordinar totodată, Costaiche poartă cu el, de-a lungul naraţiunii, o dialectică abil susţinută, argumentele lui fiind vii, nuanţate, definindu-1 exact, în mizerabila-i umanitate. Perfect încadrat realistic, laşul Emil mai aduce ceva din puritatea lui Hemon doar aparent, prin cămaşa albă cu care e îmbrăcat în momentul evenimenţial suprem, când Anastasia sapă groapa unde vrea să aşeze cadavrul partizanului sârb. După cum, admirabil susţinut de viziuni, fanatismul moral al Anastasiei şi-ar putea găsi explicaţii psihanalitice în isteria hipnoidă, despărţindu-se prin urmare, tot realistic, de Antigona (ea a fost traumatizată de minciuna lui Emil): „Visă o lună rotundă şi mare, roşie, rotindu-se. Ca o baltă de sânge închegat. Dincolo de ea, era

partea ei care nu se vedea. Nu ştiai ce culoare poate să aibă partea aceea. Dacă nu cumva era necolorată. Apoi luna se stinse ca o lampă, fumegând. Cineva strănutase, poate un cal, poate un om. Şi pe Dunăre se auziră trecând morţii plângând. întîi trecură bunicii ei dinspre tată, apoi cei dinspre mamă. Apoi străbunicii dinspre tată. Şi tot aşa mereu, şi cu cât mai îndepărtaţi, cu atât părul lor era mai alb şi lacrimile mai rotunde şi mai mari. Şi trecură şi vecinii, şi bunicii vecinilor. Plângeau că n-are cine să-i oprească, n-are cine să-i apere. Treceau plutind, în morminte. Pluteau mormintele lor pe Dunăre în jos, bucăţi strâmte de pământ, cu lumânări aprinse la capăt. Pe Dunăre, convoi. Treceau cimitire întregi. Şi treceau şi morţi tineri. Şi n-aveau mal de care să se apropie, de care să se lipească şi să rămână. Se desprindeau şi malurile, Dunărea se lăţea. Un vaiet lung. Şi lumânări pâlpâind, arzând. Pământul parcă nu mai era pământ, parcă nu mai era al cuiva, nu era nici un pas de om pe el, nici o mână nu se întindea de pe mal să oprească convoiul, să-1 tragă la mal, să-1 priponească. Se sfărâmă pământul. Şi morţii au nevoie de pământ, în care să zacă, să nu-i ducă apa, să nu-i înece, să nu le stingă lumânările. Parcă erau ai nimănui, morţii. Pământul cu morţii fugea pe Dunăre la vale, toată ţara curgea pe apă în jos, curgea şi nu se mai vedea, se pierdea" - aceasta, pe când Anastasia îşi credea iubitul căzut pe front; apoi, după consumarea faptului Antigonei: „Cătărina se făcuse de mult pom mândru, cu crengile de argint, dat în floare. Iarba poate să crească înaltă cât casa, ea n-o s-o mai calce. închise ochii, aşteptând. Dintr-un cafas auzi un cor de bărbaţi. Biserica era mică şi balconul mic. Apoi cerul dispăru şi în cafas un domnitor pământean veni să asculte ruga preotului. Ochii se cunosc după ochi. Şi era o ţară dulce, ţara cea mai dulce, şi prin mijlocul ei trecea alb un pârău cu lapte proaspăt şi la dreapta pârâului, pe malul cu mămăligă, era o fântână unde se-adunau muierile şi printre ele era şi Cătărina, era o fântână cu apă adâncă, cu apă fină şi în jurul ei erau scaune pentru odihnă şi pe ele se-adunau morţii, sfinţii noştri, ca într-o icoană de sfinţi se adunau, dragii vecini, dragii cumnaţi şi cumnate, dragii noştri părinţi, în ţara cea mai dulce, aşa cum

plecaseră, primeniți şi curați, lurni na ți, cu brăciri legați peste brâu, cu căciuli şi peşchire pe cap, cu cămăşi cusute cu' arnice, fiecare cu portul lui, cu sufletul lui, nici unul străin îmbrăcat, ori în uniformă, nesugrumați de hainj străină, de gând de pe altă zare pe pământ, fiecare cu vacile i uJ ț cu ca prele şi cu câinii, cu pisicile roşcate şi cu cele albe, cu p] ugu i sj cu sama i uj." Stilistic, puritatea viziunii nu se tulbur^ de cruditățile verbale ale învățătoarei, în crâncenele ei dispu te cu Creon (foloseşte cuvinte şi expresii triviale precum: „căcăr eze", „rahați", „căcăcioşi", „ți se fâlfâie" - terminologia scatologică fiind în conformitate cu sfârşitul tragic-realist al Anastasiei; înecată într-un closet). Nobil dezlănțuită, noua Antigona îşi perpetuează gestul în stilul ei monologal umil, care se topeşte în stilul realist poetic, creator de atmosferă, al narațiunii: „Ce inimi sărace, ce inimi bolnave, de-şi închipuie ce-şi închipuie. Dar aici nu e un corn de lume unde grâul nu se face, unde omul nu cun oa şte omul şi iarba nu se coace, aici nu e un corn de lume pustiu, cu ap ă sălcie, fără dor, fără morți, fără morminte, fără floarea-soar eiuJț fără unc i, f ara iez i? f ara cocoşi. Omule, mila mea, dragosi ea me3i țj_ am sapat groapa, e gata. Mai am să-ți pun cruce şi p 0m. Cocoşii de tablă stăteau cu ciocurile căscate muți. Dulăul lăț 0s i ătra> trecând în goană prin răscruce. Un nor acoperi soarele şi \ ummase mai răci. O clipă. Pe sus bătea vânt repede, împingând norii ca pe nişte zmeie făcute din hârtie albastră, împrăştiindu-i ş[împrăştiind şi umbrele lor aruncate pe case şi peste drumuri şi grădini. O vacă mugi lângă Dunăre, căutându-şi poate vițelul. Domnul Paul, duminica, la horă, stătea lângă bombonar şi lingea înghețată."

Deşi pur realist, ferit de intruziunile fantasticului, stilul acestei proze apelează, pentru a crea o atmosferă de vrajă malefică, la simbolul Hecatei, co n f undan d noaptea cu tărâmul Umbrelor: „Noaptea era mare şi l argăjnusemai termina, şi peste case, albind acoperişurile de tinichea şi făcând să sticlească geamurile caselor şi să lucească galben țiglele, trecea iuna rotundă şi grea de dragoste, ca 0 cățea în călduri", sau: „Şi se vedea cât e noaptea de deasă şi de neagră şi de rea, ca o gură de cățea fătată, de cățea cu cerul gurii negru" - ambele exemple din Por; în *Duios Anastasia trecea:* „Nu se vedea prin geam, noaptea era neagră ca o gură de cățea cu puii aruncați în Dunăre".

Cu toate că extrem de rară, la acest autor foarte riguros în realismul său, literaturizarea stilistică apare cu atât mai supărătoare, cu cât se manifestă în graiul personajelor (ceea ce dă un soi de fandoseală în contradicție cu natura lor). Lena, din *Dor,* vorbeşte o dată astfel: „...fiindcă eu fusesem prea oarbă şi nu te văzusem pe tine, aşa cum erai dincolo de pielea ta, pe dinăuntru, nu văzusem că în tine toate stelele pe care eu Ie simțeam mişcându-se şi strălucind erau stinse ca nişte cărbuni învechiți, şi nu era nici un soare cald în tine şi nici o lună beată de dragoste şi nebună. Şi amintirile mele mi se par ca nişte câini râioşi acum şi ştiu că tu nu mă iubeai pe mine, Milule...", iar băiatul Savel, din *Căruța cu mere,* îşi povesteşte în acest ton, colegului său, un vis: „Şi din mâna mea stângă a răsărit grâu, un mănunchi de grâu copt, auriu. Şi grâul veneau oamenii şi-1 luau, dar nu se termina niciodată, cum îl secerai, cum creştea altul la loc, din mâna mea stângă... Şi se coceau pâini, grămezi de pâini, şi mirosea toată câmpia a pâine proaspătă. Şi au crescut din mine flori de floarea-soarelui, era plin pământul... Şi nu-mi părea deloc rău că am murit..." Unde frecvența, la început de perioadă, a conjuncției „şi" realizează adevărate versete (le aflăm uneori, în stilul narativ al lui Agârbiceanu, deplin integrate însă în realismul mitic al scriitorului ardelean).

*

Tema din *Dor* e shakespeariană şi povestirea s-ar putea intitula, barbar, *Un Hamlet feminin la țară* (ca *Romeo und Julia auf dem Dorfe* a lui Gottfried Keller sau *Lady Machbeth în districtul Mzensk* de Leskov). în proza noastră rurală, această nuvelă are densitatea epică a lui Slavici. Ea se termină pe simbolul crimei din Elsinore: „Şi din urechea lui, aprins, Lena

văzu cum înflorise un mac roşu. Un mac roşu, de sânge, ca o durere înflorise şi ca un ţipăt de lumină, un mac roşu înflorit din urechea lui stângă."

*

Atmosfera tragică din romanul Fse dezvoltă cu vigoare dintr-un simbol: sicriul conţinând cadavrul unui general mongol, mort de ciumă, depus în catedrala oraşului Turnuvechi: „Ce mi se părea şi mai stupid era că totul devenise ireversibil: din vis te poţi trezi urlând, şi astfel toate întâmplările din vis îşi pierd valoarea. Generalul mongol, trezindu-mă, a dispărut. Dar ce se întâmplă în realitate nu mai dispare, orice-ai face, oricât ai urla: n-ai cum să te trezeşti în altă realitate. Numai poate dacă ai muri."

Din simplitatea culturii şi imaginaţiei unei institutoare s-a născut viziunea paradiziacă a bisericii vizitate de domnitorul pământean, venit să asculte în cafas ruga preotului: ţara era „cea mai dulce", morţii curaţi, „dragii noştri părinţi" s-au adunat, „ca într-o icoană de sfinţi", în jurul fântânii „cu apă fină". Arta lui D. R. Popescu restituie săteasca sa Antigona curgerii transfigurate a prozei din *Letopisețul cantacuzinesc:* „Iar mănăstirea den Nucet, unde iaste hramul sfântului şi marelui mucenic Gheorghe, multe au înnoit. Şi pe făcătoarea de minuni icoană a sfântului mucenic bătut-au însuşi Neagoe-Vodă, cu cuişoare, un măr de aur curat, împodobit cu mărgăritar şi cu pietri scumpe. Şi au adus şi icoana cea făcătoare de minuni den Ţarigrad, pre care era semnat chipul domnului nostru Isus Hristos atotţiitorul, care mai nainte o junghiase un ovreiu cu hangeriul; şi cum o junghe, îndată ieşi izvor de sânge din locul hangeriului, cât stropi şi hainele acelui ovreiu: iar el, de frică, că-i sunt hainele stropite de sânge, nu văzu, ci numai ce au văzut sângele care le era pre icoană; şi aşa fiind, el, cuprins de spaimă ca aceasta, aruncă icoana într-un puţ care era într-o pimniţă (că şi el într-o pimniţă într-ascuns junghiase sfânta icoană") - şi, mai departe: „Iar mănăstirea cea noao din Argeş o îngrădi împrejur cu curte de zid şi înlăuntrul curţii făcu multe chilii călugăreşti, şi o înfrumusiţă cu tot feliul de trebuinţe. Făcu trapezărie şi magherniţă, magazie şi povarnă de olevină, pimniţă şi clopotniţă înaltă. Şi puse clopote mari. Şi cu alte frumuseţi, cu de toate-o împodobi şi o făcu asemene raiului lui Dumnezău. Iar în mijloc era acea casă dumneziiască stând ca şi pomul acela al cunoştinţei. Ci însă nu aşa, că dintr-acela mâncară strămoşii noştri pomana morţii; iar dintru aceasta să mănâncă dătătoriul de viaţă trup şi sânge al domnului nostru Isus Hristos, care să junghe în toate zilele întru iertarea păcatelor şi viaţa de veci". Alăturarea stilistică a celor două texte, unul străbătut de ideea mistică a istoriei - *Letopisețul* -, iar celălalt scos dintr-o naraţiune realistă, cu vădită intenţie a demistificării, pune în evidenţă unitatea lor estetică.

*

în preludiul la romanul *F (Ninge la Ierusalim),* imaginea clovnilor revine de câteva ori, ca un lait-motiv al *mascaradei:* „Pe marginea şoselei copacii albi păreau nişte stafii şi tufişurile degerate cu bărbi şi cununi de chiciură mă priveau ca nişte clovni ieşiţi la paradă"; „Iar tufişurile aliniate într-o horă dementă de-a lungul şoselei pe care mergeam cu maşina aproape dansând râdeau bătute de vânt ca nişte clovni văruiţi pe faţă"; „Şi clovnii de zăpadă din pomi sau din tufişuri n-aveau nici ei altă treabă decât să tragă omeneşte de coadă nişte pisici ascunse de întuneric" (aceste apariţii hilare sunt, de altfel, însoţite sau întretăiate de „miorlăitul infernal al pisicilor"); „Au apărut iarăşi scoşi de lumina farurilor din întuneric clovnii albi. Şi pisicile şi-au reînceput mieunatul": „prin toate satele şi oraşele prin care treceam cu maşina pisicile alergau ca scoase din minţi să scape de propriile lor cozi"; „Am oprit maşina şi prin gerul care-mi tăia obrazul am deschis capacul portbagajului din spate; din el au sărit spre mine miorlăind vreo douăzeci de pisici şi într-o clipă au dispărut ca nişte năluci în întuneric". Această propensiune spre *mascaradă* (spectacol, paradă, ciudăţenii, manii, personaje „originale" până la grotesc, fenomene teratologice) e specifică autorului, ca modalitate estetică a scrisului său. în nuvela *Dor,* un

personaj îşi ţine pisica cu clopoţel la gât şi fundă roşie în coadă; altuia, ca băiat de 17 ani, maică-sa îi face unghiile de la mâini şi picioare, cu roşu, iar mai târziu el achiziţionează 30 de aparate de radio, pe care le pune să cânte deodată; *Căruţa cu mere* se petrece în mediul artiştilor de circ. Odată cu *F,* toate acestea proliferează şi ating paroxismul: un ţăran întreţine relaţii amicale cu o capră, pe care o aduce cu dânsul chiar la o ceremonie funebră; altul e prieten cu o broască ţestoasă; o ţărancă păstrează în casă craniul tatălui ei; un viol şi un asasinat se petrec în costumaţie de vicleim; pictorul Don Iliuţă umblă întotdeauna desculţ (chiar şi la şcoală, ca profesor) şi poartă fes roşu în cap, pictează viscere de animale, se închină la un câine şi face portretul unei ţărănci bătrâne, respectabile, în chip de vacă (semn de înaltă consideraţie), purtând pe cap cunună de lumină, ca sfinţii, salută bovinele, pe uliţă; popa se spânzură în podul bisericii, după o noapte de chef; ţăranul Celce adună pietre, îşi pune cărămizi sub căpătâi şi aruncă întotdeauna în ciorbă trei pietricele roşii, ca să-i dea gust; ţăranul Noe şi-a făcut casă în formă de arcă, ciopleşte cruci pentru cei în viaţă şi aşteaptă izbăvirea prin potop; Dimie, paznicul satului, locuieşte de multă vreme într-un plop, de unde nu coboară niciodată, iscodeşte noaptea uliţele şi ogrăzile cu o lanternă, are acolo şi o umbrelă şi telefon, iar la piciorul copacului s-a adunat un munte de excremente (e îmbrăcat însă îngrijit, poartă cravată), feciorul său îi citeşte de jos ziarul; Ghiarăntoarsă (de fapt profesorul Mateescu) are zece degete la fiecare mână; o înmormântare e prilej de mascaradă generală: convoiul funebru întâlneşte un convoi nupţial, şi încercarea de a evita întâlnirea se transformă în coincidenţa lor, apoi se amestecă cu o văcărie şi un juncan sare pe o vacă tânără din mers, prilej pentru pictorul original să exulte şi să peroreze delirant asupra misterului sângelui, ca, în sfârşit, în timpul prohodului, cei rămaşi afară din biserică, în ploaie, să asculte meciul de fotbal transmis prin tranzistorul unui orb călare pe un cal jumătate alb, jumătate negru. De fapt, prin caracterul lor de *mascaradă,* toate aceste anomalii reprezintă echivalentul realist al fantasticului, aparenţa „estetică" a demoniacului.

Fiindcă sub aspect moral, destrămarea satului vechi ia formele iraţionalului, şi deci situează acţiunea într-un plan monstruos ireal, ca spirit, dar real ca social (simbolul sicriului conţinând cadavrul generalului mongol, mort de ciumă).

*

Şi ploaia, care transpune, în fizic, sumbra atmosferă morală a satului, bântuit de şobolani, constituie un simbol: „Şi nu ştiu de ce toată această lume pestriţă plângând sau ascultând meciul, toată această viermuiala mi s-a părut născută din ploaia seacă ce cădea peste sat, lovind obsedant pământul, făcând firave petalele florilor de toamnă şi doborându-Ie din această ploaie ce dăduse şi zilei culoarea ei obositoare. Şi soarele avea culoarea stranie şi obosită a acestei ploi, care, parcă neodihnită şi totuşi obosită de propria sa monotonie şi răceală, lovea în duşmănie acoperişurile de tablă şi ţiglă ale caselor şi drumurile şi gardurile, şi cu cât râvna ei era mai mare cu atât părea că se îmbolnăveşte singură, mai tare, de propria ei răceală şi de propriile ei friguri şi cade bolnavă, putrezind paiele şi cocenii de porumb rămaşi neculeşi sau culeşi şi făcuţi grămezi prin grădini. Era un timp ce nu se mai isprăvea, neguros de ploaia care nu se mai isprăvea, duşmănos, şi din care oamenii nu puteau ieşi decât ca mătuşa Măria, murind."

*

Şi agonia bătrânei, în jurul căreia se desfăşoară acţiunea părţii a doua a romanului *F (Boul şi vaca),* e un *simbol.* De fapt, „acţiunea" nu sunt decât întâlnirile şi discuţiile prilejuite de această agonie, în cursul unei nopţi, iar discuţiile, la rândul lor, prilej de a lua cunoştinţă de o serie înăbuşitoare de samavolnicii, crime, aberaţii.

*

Autorii samavolniciilor şi crimelor: Ică, Celce, Moise, stăpânii absoluţi ai satului; ei sunt „demonii", „posedaţii". La ora romanului, Ică e mort şi nu aflăm despre el, concret, decât

fanatismul său demoniac (nu-1 interesează nevoile reale ale satului, oamenii, prezentul lor: „vorbea doar despre ce-o să se întâmple în viitor, de parcă doar în viitor aveau să apară oameni adevăraţi. Cei de-acum nu erau oameni. O să fie aşa şi pe dincolo, zicea el, fericire, fericire o să fie" - idealul lui personal mărginindu-se la „o femeie, o casă, un vin, un miel, un ins trimis la puşcărie"). Enunţat doar de romancier prin gura directorului Moise, el nu prinde consistenţă de personaj, rămânând, prin menţionarea sporadică a faptelor lui, abia o prezenţă difuză, în atmosfera naraţiunii. Şi Celce, la ora romanului, e aproape mort (ni se relatează, ca prezent epic, momente ale unei agonii abjecte), şi în afară de descrierea asasinatului făptuit de dânsul, îl cunoaştem mai cu seamă din caracterizările şi menţiunile sumare ale aceluiaşi Moise; el e instrumentul socrului său, Ică, deosebindu-se de acesta prin haosul mintal şi nefericirea de a fi de la început refuzat de soţia lui, care se culcă în schimb cu alţii. Ca şi Ică, Celce constituie lumea directorului Moise. Iar faptul că îi descoperim prin ochii acestuia din urmă, care în lungile lui peroraţii îi demască şi îi judecă, parcă ar fi străin de lumea şi actele lor, dă pe de o parte unitate infernală treimii fără de lege, iar pe de altă parte configurează şi mai strâns propria sa personalitate: fiindcă directorul Moise însumează, ca personaj, un maximum epic, în limitele demoniace ale romanului. Spre deosebire de Stavroghin, erou conceput cu tristeţe metafizică, ori poate chiar cu o anumită melancolie romantică, de Dostoievski, directorul e o inteligenţă pură, în sine malefică: D. R. Popescu îşi cântă personajul pe o singură coardă. Abstract şi cinic, Moise e târât în universul răului de posibilităţile nelimitate ale inteligenţei sale, care îi permite să emită judecăţi morale, ca cecurile fără acoperire. Demonia sa atinge absolutul, atunci când, făptaş al crimei, nu numai că o atribuie altuia, dar - cu o dialectică impecabilă şi cu detaşare de virtuoz - analizează, explică şi judecă deopotrivă crima şi criminalul. Dispreţuind oamenii şi societatea, oamenii fixaţi în insectar prin teroarea de el exercitată, societatea supusă unui proces rapid şi profund de disoluţie, - i se deschide înainte golul ce nu mai poate fi ocupat decât de inteligenţa sa însetată şi saturată totodată de puterile ce-i sunt implicite.

Dialectica lui nefastă, desfăşurată în discursul aproape monologal (chiar când aparent devine dialog cu adversarul său ireductibil, Don Iliuţă - un vitalist împins la paroxism de universul abstract ce ameninţă să se instaureze), care străbate miezul romanului (a doua parte, *Boul şi vaca),* îl structurează deplin, ca personaj: nu mai are nevoie de explicitările romancierului. De aici, eşecul părţii a treia a romanului *(Cele şapte ferestre ale labirintului).* Naratorul (Tică) se înşeală când îşi închipuie, la un moment dat, că directorul vorbeşte cu intenţia de a fi ascultat de dânsul; această eroare - din a doua parte a romanului - determină pe autor ca în partea a treia să-1 transforme pe Tică în personajul care dezleagă, tot ca narator, „enigma" lui Moise, prin intermediul falsei mărturii a unui alt personaj-narator, Nicolae. Complicaţie artificială şi inutilă, venind dintr-un estetism fără adresă. în acord cu actele sale, discursurile şi teoriile directorului Moise (disoluţia omului e o treaptă necesară a evoluţiei lui; esenţa vieţii este faptul că ea este o eroare etc.) sunt suficiente.

Interesant e modul în care spiritul de *mascaradă* se manifestă, în romanul *F,* chiar în situaţiile-limită ale morţii - moarte naturală sau asasinat; o *mascaradă* sonoră-muzicală, ce însoţeşte fenomenul morţii.

Asasinarea lui Păun: „Du-te prin porumbi, te fac scăpat de data asta, i-a zis Celce şi Păun a plecat spre porumbi călcând greu prin nisipul moale şi adânc ca un noroi fără fund. A plecat bucuros Păun şi ca s-arate că nu-i pasă a fluierat: «Cine te-a făcut pe tine, Tudoriţo, nene», cântecul său de viaţă, cunoscut de muieri şi în acel moment Celce 1-a lovit. De abia făcuse cinci paşi, fluierând, când a căzut într-o dungă şi aproape în neştire a mai continuat să fluiere şi pe urmă Celce iarăşi 1-a lovit până ce nu 1-a auzit fluierând cântecul său cunoscut. Aşa că se poate spune despre Păun că n-a ştiut că va muri şi că nu s-a înspăimântat de ce-1 aştepta, fiindcă n-a avut timp să se înspăimânte: el s-a trezit

doar din leşin şi când l-a văzut pe Celce nu s-a gândit că va fi omorât, i s-a părut poate absurd aşa ceva, şi a început să fluiere. Sigur că a murit fluierând «Tudoriţo, nene»."

Moartea mătuşii Măria: „Mătuşa Măria deschise gura şi Veta (mergând cu palma pe urmele valului de frig ce-l simţea) spuse că moartea i-a ajuns la gură; şi mătuşa întredeschise ochii şi ne privi şi Veta spuse că moartea îi ajunsese la ochi. Dar chiar în acel moment mătuşa începu să râdă cu hohote, de se cutremurară pereţii şi geamurile şi de spaimă mătuşa Ana căzu de pe scăunelul pe care era urcată lângă mine şi se închină şi puse mâna pe Uţa, srângând-o în braţe, ca şi cum s-ar fi temut că se cutremura pământul. O vânzoleală neaşteptată îi cuprinse şi pe cei din bătătură şi păsările speriate care fugiseră din cuiburi începură să ţipe şi găinile se treziră şi cotcodăciră şi cocoşii cântară în dud unde dormeau cucurigu, bătând din aripi. Şi mătuşa Măria râdea, pomenind nume de oameni vechi, pe care le mai pomenise, şi mătuşa Ana ne înghionti şi ne întrebă cum de nu ne dăm seama că se petrece ceva îngrozitor, că morţii vorbeau cu viii şi veniseră şi umblau cu ei pe pământ, prin casă şi prin curte aduşi de mătuşa Măria, umblau morţii cu viii şi vorbeau morţii cu viii, mătuşa Măria cu noi; ce clipe groaznice sunt pe pământ de se amestecaseră unii cu alţii şi noi nu ne dădeam seama şi brabeţii şi găinile îşi dăduseră seama. Şi dacă înainte fusese un timp când moarta mai fusese vie, acum ea era de mult dusă în altă lume şi ce vorbea vorbea de-acolo şi ce auzeam noi auzeam ce spune ea de dincolo de viaţa ei. Şi ea auzea ce-o întrebaseră fetele şi cei vii, se deschiseseră adică porţile şi se auzea dintr-o lume în alta, ca dintr-o cameră în alta, printr-o uşă deschisă. Era ca o uşă deschisă între două camere ale aceleiaşi case."

Asasinarea lui Manoilă: „Şi toate păsările bălţii făceau o gălăgie nemaipomenită, ca vara, şi vântul mişca trestiile, frecându-le una de alta şi făcându-le în legănarea lor îmbrăţişată să fâşâie indecent şi sublim, chinuindu-se să plece le apleca vântul şi rămânând pe loc ţinute de rădăcinile stufoase înfipte adânc în noroi cu toate ghearele. Moise părea că se află în întuneric şi

după auz sesiza poziţia lui Manoilă şi lovea nu omul, ci sunetul. Această grijă minuţioasă a lui de a face să nu se mai mişte piciorul ce lovea iarba spasmodic şi mâna ce scormonea crispată pământul asuprit de căldură, lăsându-1 apoi să curgă cu o sonoritate imperceptibilă aproape printre degete, inconştient, grija lui de a înfunda gura care ofta cu pătura lui Manoilă şi de a acoperi orice sunet m-a înmărmurit. El era şi aici metodic, îndeplinea totul ca un gospodar (cu aceeaşi răbdare sădise probabil via ştiind că va obţine peste trei ani vinul). El îl omorâse temeinic, ca să nu mai rămână nici o urmă, nici veche, pe care o ştia Manoilă (dar ce ştia Manoilă despre el de voia directorul să nu mai ştie?), nici nouă: că Manoilă vedea, simţea cum Moise îl bagă în pământ. Nu mai da, tovarăşe director, ţipa el. Şi poate s-ar fi ridicat şi l-ar fi strivit în bucăţi - dar poate nu se gândea că Moise poate să-1 omoare, deşi vedea că vrea să-1 piardă: se vedea în graba directorului că dorea să termine cât mai repede ce-şi pusese în gând. Ori poate Manoilă nu mai avea atunci decât forţa de a răbda, de-a aştepta ca omul de lângă el să-şi isprăvească gândul. Zgomotul îl enerva pe Moise, fiecare bătaie de aripă şi vorbă, fiecare ţipăt de pasăre şi lătrat de câine şi geamăt de om îl enervau în aceste clipe ce deveniseră sonore, infernale pentru el, amplificându-se în labirintul urechii sale şi încărcându-se, oftatul lui Manoilă devenind ţipăt de pasăre şi susur de vânt şi vântul prin papură devenind lătratul unei haite infernale de câini turbaţi. Şi cu cât Manoilă continua să trăiască, continua şi timpul să fie sonor, aerul să bubuie ca o tobă când râcâia pământul şi pământul să rage ca o vacă nebună când pleoapele lui clipeau înecate de durere. Viaţa ce mai zăcea în Manoilă înnebunise sunetele şi pe faţa lui Moise se vedea suferinţa ce-o simţea în urechi; echilibrul auzului său cedase acestor clipe de zgomote paroxistice şi inverse, labirintul şi timpanul său se îmbolnăviseră subit şi erau ca o rană vie ce nu suporta vântul să urle ca măgarii şi ca lupii şi trestia să scrâşnească cu violenţa pietrelor de moară. Şi o înverşunare de gospodar cinstit îl cuprinsese împotriva zgomotului acesta de uragane, de roţi şi de motoare şi de fluierături şi până nu restabili

ordinea liniştii nu se lăsă. Moartea era împlinită, liniştea se restabili şi ea venea de la pacea lui Manoilă. Vântul îşi recapătă dimensiunile sale de aer mişcător, păsările intrară în propriile lor bătăi de aripi şi ţipete, ca nişte haine pierdute şi găsite. Toate îşi recâştigară propriile sunete, limpezi şi odihnitoare. Şi Moise s-a apropiat de un crov cu apă şi s-a spălat pe mâini, ca un gospodar ce-şi terminase săditul viei sau legatul pomilor, temeinic, cu multă răbdare."

Ţinând seama de împrejurarea că, la D. R. Popescu, moartea însăşi e tratată *simbolic,* să însemne, oare, această *mascaradă* antidotul realismului său â *outrance* (să fie mascarada un surogat de *fantastic?),* ori, mai grav, antidotul *realului?* Premonitor, uvertura romanului *(Ninge la Ierusalim)* abundă în miorlăiturile felinelor malefice.

Două momente definitorii pentru directorul Moise: întrerupt, în discursul său, de sforăitul lui Don Iliuţă, care adormise, directorul izbucneşte în plâns „isteric"; de asemeni, căzând în noroi, la cimitir, şi murdărindu-şi hainele, pe care le purta cu o „eleganţă regală", Moise plânge „în hohote", cu „spasme", „ca un turbat" - şi iarăşi se înşeală naratorul când interpretează plânsul directorului prin împrejurarea că acesta se afla, întâmplător, tocmai lângă mormântul copilului său; de fapt el plânge pentru că şi-a murdărit hainele - tot o întrerupere a „discursului".

Luceafărul, nr. 45,1969

POEZIA ÎN ALB-NEGRU

Foarte puţini dintre criticii, scriitorii şi cititorii noştri de azi ştiu că Mircea Ivănescu este unul din cei mai mari poeţi ai literaturii române actuale. Şi dacă toată lumea este de acord în a-l situa pe Bacovia printre cei mai de seamă exponenţi ai lirismului românesc, eu voi îndrăzni cu împăcată conştiinţă a-l aşeza pe Mircea Ivănescu, bacovianul Mircea Ivănescu, alături de ilustrul său înaintaş, pe care îl continuă sufleteşte, cu puteri spirituale şi artistice proprii, ce exclud din capul locului orice epigonism. De altminteri, se întâmplă în miraculosul nostru lirism de azi o înceată, dar sigură reaşezare a valorilor, încât poeţi care cu numai un an sau doi înainte ocupau liniştiţi locuri eterne se văd fără prea mult zgomot clintiţi din tronurile lor de către personalităţi mai grav şi mai adânc original formate, aşa cum e cazul şi cu noul ilustru competitor Mircea Ivănescu.

Dacă vrem să intrăm dintr-o dată în miezul poeziei lui Mircea Ivănescu, definind-o scolastic prin genul proxim şi diferenţa specifică, să cităm din ciclul *Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet* (13) aceste versuri:

Dar putem să ne amintim şi de acea clipă stearpă
în care, uneori, rămânem nemişcaţi, deodată
însinguraţi, într-o cameră plină de oameni
care se mişcă, vorbesc, se privesc între ei.
Despre clipa aceea când e deodată o linişte
a tuturor sunetelor, care nu mai ajung

decât înțelese până la tine - şi este un câmp iematec
de la oricare din ei, de la oricare din lucruri,
până la noi. Despre clipa aceasta să ne amintim
doar că vine uneori, şi face goluri fără culoare
în jurul nostru...
adăugând, din al 14-lea poem al ciclului, final

Aici este numai
o nemişcare de foşnetul ploii de-afară,
şi de întuneric.

Iată singurătatea individului iremediabil, printre nesemeni, ale căror vorbe şi gesturi par şi ele golite de semnificație, iată atmosfera citadină, apăsătoare, iată peisajul hibernal, ploile, golul... Spre deosebire însă de Bacovia, artificialul, formalul, acoperindu-şi, prin eufonii perfecte în crisparea lor, pudoarea existențială, - un ton, acum, degajat, discursiv, ce-şi găseşte în modalitatea poematică pretextul unor - alteori - vaste narațiuni lirice, care, după cum vom vedea, se vor alcătui din clişee statice, obsesive. Reminiscențele bacoviene pure sunt de altfel rare:

ca atunci când treci
noaptea pe o stradă străină, şi sub pomi amari,
întomnați, te opreşti şi asculți cum cineva cântă
în vreo casă veche la pian...,
(Eseu)

on:

Şi ce
încet se desfăcea melodia mortuară
în întunericul camerei - şi cât de adânci apele negre
ale tactului, şi funerarele pale de zăpadă care
băteau spre camera în umbre - şi febre

încetinite îi ardeau sub ochii fetei oprite
în fața focului, ascultându-l - căci îi zvâcneau mâinile...,

(Winter Tale)

sau:

Cât am mers în iarna aceea, coborând pe strada ruptă,
fugărit de revărsarea apelor pe panta-abruptă
printre case zăvorâte - pe sub ziduri în şiroaie,
şi ploua - şi-n mine însumi spaima se făcea o ploaie
coborând pe strada-n trepte, împingându-mă departe,
(şi nu mă uitam în urmă şi era ca şi o moarte -
nimeni nu venea din urmă - eu fugeam pe strada spartă
şi cu pumnii duşi la gură - să opresc zvâcnirea moartă
căci era atât de rece, a singurătății mele)...,

(O vizită, dimineața, 17)

unde bacovianismuî se leagă şi de unele coşmaruri din *Nopțile* lui Macedonski. Un bacovianism legat, curios, peste veac, şi de prozaismul rafinat din poemele discursive ale lui Ioanichie Olteanu:

în romanul pe care tot vreau eu să îl scriu,
are să fie o scenă de tip franțuzesc:
stau lungiți, unul alături de altul în patul înşust -
camera e foarte veche, cu mobilă de hotel,
şi afară e o dimineață cu ploaie murdară -

(La stânga lui)

sau:

Ştiu, i-a spus ea odată, că el îşi închipuie
că exact de ființa mea are nevoie

ca să poată trăi real. Şi pe urmă a vorbit despre altceva.
Repetase doar ce-i spusesem eu într-o seară,
încleştat de mâna ei inertă...

(Remuşcare)

sau:

Ce plăcut este iarna să stai la gura căminului,
mângâind cu mâna leneşă blana aruncată pe jos,
şi visând la jocul flăcărilor pe tavanul, frumos
luminat sângeriu -, lăsându-te pradă deplinului
reflex de seară care te-nchide în tăcere.

(Convalescenţă, 8)

Mircea Ivănescu este un sentimental fără izbăvire, trăind din amintiri şi plăsmuindu-şi-le; tristeţile lui, filtrate prin serale sau nocturne ninsori şi dimineţi pluvioase, deci îngroşate prin acest filtru material ostil, îi claustrează în burgheze interioare clar-obscure, unde imobilitatea, lentoarea sau intenţionalitatea leneşă a gesturilor neîmplinite creează o stare osmotică între real şi imaginar. Totul se încarcă, e greu de atmosferă, fără a şti dacă mediul fizic şi psihic nu se constituie ca o tenebroasă proiecţie a solitudinii lui dureroase. Poetul e un liric ce-şi trenează cu aproape perversă ori numai morbidă plăcere reflexivitatea, intelectul obosit de sine, ceea ce presupune o cultură bine sedimentată în subconştient, prea puţin atrasă de suprafeţele comunicării sociale. Stăpân, ca artist, pe meşteşugul poematizării, şi-l distilează, şi-l înstrăinează cu bună ştiinţă, ca într-un joc înalt şi fals ironic, trăindu-şi o existenţă de ordin secund în artificii epice; monologurile şi dialogurile din care se încheagă poemele sale par oferite unor naraţiuni de un narcisic estetism, al căror substrat rămâne pururi lirismul nealterat, şi ale căror desfăşurări subzistă prin repetiţii de situaţii şi stări, prin clişee care se succed

şi se suprapun fin obsesiv, încât tonalitatea întregului său univers poetic e monoton fotografică, în alb şi negru: „rămâne / pe obrazul celui de alături o spaimă care decolorează" *(Despre moarte ca revedere),* zice el; „Moartea e o lumină decolorată" *(ibid.)* sau:

dar lumina aceasta de ceară stă. Se moare încet,
desigur, pentru că mâna este obişnuită să încerce
mereu câte un gest, pentru că ochiul vede mereu -
chiar şi nemişcarea, şi chiar
şi întunericul care se lasă - şi înconjoară totul.

(Ibid.)

Ori mai dureros explicit:

Şi nu mai rămân pe urmă decât poze mate, moarte,
de care-ţi aduci aminte, ca de-acele străzi deşarte
piin care treceai, - şi ape de torente îţi muşcă
glezna cu o răutate îngheţată - când abia
îţi alunecă piciorul. Se făcea noapte devreme.
Este doar o amintire - nu mai am de ce mă teme.

(O vizită, dimineaţa, 17)

Sentimentalismul lui Mircea Ivănescu se revelează mai întâi în zona vastă şi concentrată totodată a amintirilor, parcă poetul n-ar trăi niciodată în prezent, ci doar într-un trecut a cărui evocare o transformă în litanie cenuşie, prin clişeele ce se suprapun: el îşi „aminteşte" chiar cum a umblat odinioară cu o amintire în mâini, atent să n-o scape (deci amintirea unei amintiri! - *Dar sunt şi amintiri adevărate);* cultivă cu multă grijă vorbele, ca păstrătoarele amintirii *(Vorbe, vorbe, vorbe...);* recunoaşte în scrisul său, în alcătuirea versificatoare, fiinţele, ca zăpada fragile, ale trecutului *(Joc livresc);* trecutul nefiind decât

chipuri ascunse şi reversibile prin deschiderea stridiei în care zace lumea poetului *(Despre alegerea vorbelor);* reversibile însă dureros, căci amintirile sunt trecutul cel în sine fără fiinţă:

lumina, şi timpul astfel irizat, când aveam lângă mine
alte încăperi, cu răsfrângeri de iarnă, şi fiinţe
pe care nu le voi mai vedea niciodată - şi legănându-se
străvezii alge de linişte, însă pe care le simt şi acum
sub degete când îmi plimb mâinile peste aceste
spaime - dar cât de destrămate (până-ntr-atât încât
nici nu le mai cred uneori).

(O vizită, dimineaţa, 11)

„Spaimele" din versurile citate sunt de fapt spaima singurătăţii poetului părăsit de trecutul său, care e totodată unicul său prezent: „de ce ne reîntoarcem mereu cu spaima / de a rămâne singuri, în ţara de sare / a umbrelor amintite?" *(Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet, 3).*

Căci, într-adevăr, sentimentalismul din poemele lui Mircea Ivănescu îşi are rădăcinile sale existenţiale, arătându-se mult mai adânc decât ceea ce „cântecul amintirii" ar putea fi, el e o „nevroză" (cum ar zice Bacovia), ce se structurează cu migală din nefiinţa „amintirilor", dar mai profund decât o nevroză, e starea fundamentală a unui solitar fără mântuire, care se înşeală cu bună ştiinţă pe sine (Bacovia se lasă pradă „nevrozei", pe când Mircea Ivănescu îşi cultivă „sentimentalismul" - cu nu mai scăzuta deznădejde), prin „jocul" amintirilor întemeiat pe spaimă. Uneori, poetul pare a se înşela cu adevărat, deşi printre versurile lui curge, nevăzută, *conştiinţa* nefericită:

Jocul cel mai singuratic, jocul cel mai trist,
e cel cu faţa ei, numai închipuită
din linii şi cearcăne - ca şi cum s-ar întoarce deodată
spre tine - şi atunci ai vedea-o pentru întâia dată

cu adevărat. întâi, îi aşezi cu cearcăn, alene rotit,
sub ochi - şi de aici, poţi începe
să-i construieşti faţa de îngândurare -
ca şi cum ar citi, şi brusc, ridicând ochii,
faţa i-ar căpăta realitate.
Pe urmă, poţi alege un romb, - dar buzele ei niciodată
nu vor fi un romb perfect - şi poţi începe de acolo să urci,
şi poţi apoi, cu ovaluri subţiri,
sau cu cercuri, să te joci liniştit,
până să uiţi că e vorba de faţa ei.

(Jocuri, 3)

Impresia „de a se lăsa înşelat" vine din tânguirea discretă şi delicată nespus a „plăsmuirii" rememorate, pe când „conştiinţa" distrugătoare de amăgiri creşte treptat, în contratimp, prin elementele abstracte, geometrice (linii, romb, ovaluri, cerc), elemente care au funcţia precisă de a aboli „viul" amintirii, iluzia realităţii ei, ca amintire, şi totul se dovedeşte pură construcţie imaginară, acel „joc" pornit dintr-un sentiment el însuşi imaginar, născut din spaima singurătăţii.

Irealitatea sentimentului, ca sentiment, izvorul său însuşi amăgitor dintr-o realitate mai adâncă, adică din substraturile radicale ale singurătăţii şi spaimei de ireal, ne-o indică titlul poemului *Despre natura oaselor de înger,* din care cităm versuri concludente:

Despre făptura acestei amintiri - despre fiinţa aceea
atât de străvezie pentru ochii mei aplecaţi, până când
îmi venea să cred că avea oase de aer - şi îmi erau
gesturile ca sticla, pe care să se aşeze
florile ei îngheţate - căci foarte rar încercam
să-mi mai aduc aminte de ea - despre acea
vreme care poartă acuma trup de aer privit...,

sau:

însă aşa visezi numai, cu faţa în mâini,
şi faci chipuri de aer, nemişcătoare, ca nişte icoane,
din ce a fost altădată o trecătoare lumină
dansând pe mai multe chipuri străine, arzând
pe gesturile unor braţe ridicate pe-obiecte; şi multe
făpturi, închipuind un desen, încărcat de-nţelesuri.

Fiindcă în „făptura acestei amintiri" *făptura* nu vizează „fiinţa aceea atât de străvezie" (posibilă sau virtuală prin transparenţa ei ce o stigmatizează de irealitate), ci amintirea însăşi, care se constituie din propria ei inconsistenţă intenţională, ca *făptură.* Pentru a aproxima printr-o expresie husserliană, „amintirile" lui Mircea Ivănescu sunt un fel de făpturi eidetice, în afara existenţei sau prezenţei lor reale ca „amintiri" (adică nu mai poartă încărcătura afectivă de reprezentări ale unui trecut real). Bineînţeles că, în ce priveşte biografia poetului, în concreteţea sa, posibilele sale iubiri reale, menite a deveni, în lirismul său, amintiri, nu ne interesează deloc şi n-au pentru noi nici o semnificaţie, considerându-le ca făcând parte, la timpul lor, din zona „amăgirilor" sentimentale ale poetului însuşi, care se-nşela pe sine, fără să-şi dea seama poate atunci, din spaimă de singurătate. La nivelul ideal al poeziei sale, Mircea Ivănescu a redat sentimentalismului său adevărata semnificaţie existenţială, dovedind prin aceasta puterea de revelaţie a planului estetic în care îşi trăieşte, ca poet, existenţa.

Intelectual prin vocaţie şi formaţie, intelectual „până în măduva oaselor", e firesc ca intelectualitatea să fie structurală lirismului acestui poet, care se dedublează pentru a se amăgi şi se amăgeşte spre a se putea dedubla:

Pe urmă, ca şi când te-ai opri în faţa rafturilor
cu multe cărţi, să-ţi aminteşti de o altă fiinţă,
cu părul arzându-i pe faţă şi colorându-i cearcăne mari
pe obrazul fără de vârstă. îţi faci, adică, o imagine.

(Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet, 7)

Mircea Ivănescu îşi controlează deci mijloacele, reflectă asupra lor şi sfârşeşte, conştient, prin jocul imaginar cu propria sa idee despre poezie. Mai întâi, ca poet ce preferă să lucreze în alb-negru, îşi recomandă întrebuinţarea cuvintelor care nu spun prea mult *(Vorbe, vorbe, vorbe),* ştiind că fotografia se bazează pe un negativ („ceţoasa noastră oglindire de umbre" - *Folosirea timpului).* El consemnează, neutral, posibilităţile infinite ce le dezvoltă actul de a coborî pe lespezile unui peron, într-o gară *(Scrisoare),* deoarece orice spaţiu poate fi cucerit prin cuvânt, prin elementele lui cu puteri magic-profane, aparent profane, luate în sine, şi magic prevăzute, căci spaţiul exterior, odată cucerit prin ele, se cască spre a resorbi în neantul său fiinţa atât de precară:

tot vorbe. Faci un asediu cu silabe în jurul acestei odăi
brusc prelungindu-se, ca o pâlnie în care, privind
numai, ameţeşti, şi-ţi vine să crezi că tu însuţi
te rostogoleşti înăuntru. Dacă ai să *simţi* mişcarea,
înseamnă că nu mai eşti imobil?

(O vizită, dimineaţa, 19)

Nu numai cuvintele comune devin astfel brusc eficiente, dar şi imaginile, obiectele, ca de pildă o reclamă pentru ţigări, în stare să dea culori toamnei care, în sine, acestui poet nu i le oferă *(Anul în scădere).* „S-ar putea face o poveste sentimentală" cu atari cuvinte, zice, insidios, poetul *(Joc ţepos).* Şi într-adevăr, le-a hărăzit cuvintelor, parcă în afara poeziei, să servească. într-o

lungă narațiune versificată, imaginația lucidă a imaginarului: „Să facem o poveste de iarnă, să ne amintim / mai târziu cum a fost seara petrecută la ea". *(O vizită, seara)*- „să facem", adică *să ne imaginăm* cu mijloacele imaginare ale poemului, pentru a ne putea apoi aminti de ceea ce *noi am făcut,* de ceea ce *noi ne-am imaginat,* de unde, aşa cum am semnalat mai sus, irealitatea desăvârşită a *imaginatului* (a obiectului, faptului imaginat, chiar dacă, biografic, el a fost învestit cu aparenta sa realitate). Nu altul e sensul unor versuri ca:

Din ce în ce mai frig. - Dimineața acum
este ca într-o nuvelă suedeză de un tânăr cu nume
atât de pur
încât ne închipuim că tot ce scrie acolo e doar
descrierea ei...,

(Convalescență, 10)

adică descrierea imaginară a femeii imaginare. Amestecul dintre literatura imaginată spre a provoca imaginarea ei, precum într-un solipsism livresc, se poate prezenta apoi sub disimularea celui mai nedisimulat (în aparență) ton narativ-poetic, discursiv ca într-o pagină de manual de fizică:

Să facem altfel descrierea - cronica (pentru ca s-o numim
livresc) -
acestei dimineți. Să spunem că, nemişcați,
cu spatele la fereastră, care serveşte doar ca pretext
pentru trecerea spre alte dimineți de iarnă, şi multă
zăpadă - imobili deci acolo, am încerca
acum să scriem literatură (până acum am trăit-o doar,
însă, dacă o scriem, ne aplecăm mai atenți
la convenții, sau poate la normele de decență,
respingând adică sentimentalismele şi literatura).

(O vizită, dimineața, 21)

Nu este vorba aici nicidecum de o demistificare a actualului poetic sau a literaturii în generalitatea ei, ci tocmai de puterile comune ale cuvântului de a intra în legături de acoperire şi neacoperire, ca într-un joc neliniştitor (sub calmul aparent al exprimării neutrale) cu realul. Ceea ce numeam sentimentalism intențional la Mircea Ivănescu - sentimentalism învestit, ca trăire, cu toate atributele lui reale, chiar dacă el însuşi era un produs ireal, ține de aceeaşi ordine a poeziei intenționale, profund autentică estetic, deşi comportând substraturi mai grave decât esteticul. Iată de ce demiurgia literară a lui Mircea Ivănescu are ceva existențial ostentativ; el nu-şi propune numai să facă literatură, să creeze, oarecum teratologic, nuvele în versuri, ci tinde să plăsmuiască cu bună ştiință stări lirice, afecte ca material pentru o artă posibilă:

Şi eu pot face o tristețe de seară despre care apoi
să povestesc, şi eu pot face o nuvelă
despre serile singuratice ale unei fete ameţite
de remuşcările albe ale poemelor, şi eu cred
că ştiu să vorbesc despre spaimele ca nişte păianjeni
urcându-mi pe mâini, pe față, şi eu...

(Să ne mărturisim)

E ceva profan-exorcistic în acest travaliu al falsului demiurg, fals în măsura în care e conştient de neputința de a se mântui de singurătate altfel decât prin arta în al cărei gol a fost osândit să-şi petreacă unica sa ființare, steril individuală:

Pe urmă ne ridicăm ochii. Cu încetul
aşezăm pe fața ei nemişcată, alături, câte o expresie,
pe urmă rotim pe gesturile ei câte o impresie
despre ce am vrea noi să o vedem făcând,
şi o rugăm să se facă mai palidă, şi pe rând
să-şi lase surâsurile deoparte.

(Preludiu)

Aşa se explică împrejurarea că, inventându-şi o artă poetica a comunului obiectiv (după cum am văzut, el îşi tratează propria sa subiectivitate, amintirile, tristeţea, ca pe obiecte propuse spre a se mântui de singurătate):

Să scrii poezii despre obiecte - să începi, de exemplu,
cu un scaun, şi să povesteşti despre el, învârtindu-te
în jurul lui, aşezându-te chiar pe el, sau, dimpotrivă,
dându-1 cu piciorul deoparte.

(Despre scaun)

Mircea Ivănescu procedează în acest mod, conştient de precaritatea gestului său, a cărui consecinţă nu poate fi decât un narcisism tragic (răsfăţ de clişee verbale, îi spune autorul):

De la poezia obiectelor, adică, măcar prin subînţelesuri
să ajungi tot la ceea ce te interesează pe tine - la tine adică -
(să crezi că aşa se face. Dar e de fapt un răsfăţ
în propria ta apă călduţă, de comoditate şi clişee verbale
în care ţi se pare că ai o mare, poetică responsabilitate.
Şi crezi
că faci astfel poezie reală).

(Ibid.)

Poezie reală, adică poezie despre realitatea sa proprie, dobândită liric („gândindu-mă la un poem despre povestitor" - zice, în *Vorbindu-i eliptic)* - acel „să urlu «Este!»" al lui Arghezi, nu aplicat divinităţii, ci sie-însuşi,în solitudinea sa estetic diafanizată şi chinuitor de amăgitoare, de care, spre a scăpa, recurge mereu, ca-ntr-un masochism imaginar în stare să-i dea răspunsul dorit, la proiecţiile, în imediatitate, cu aceeaşi crudă şi calmă împletire de pure şi suave amaruri:

Putem însă să ne închipuim că astă-noapte
a fost adevărată scena aceasta - ea, stând
în picioare cu mâna sprijinită alene
de consola căminului, şi privind
nemişcată flăcările abia murmurând sângeriu
la picioarele ei. (Noi, pândind-o din spatele
draperiei - şi, rar, întorcând capul spre curtea
unde ningea cu umbre de fulgi în jurul lanternei orbite.)
Faţa ei, străină, în penumbră - şi apoi,
ni s-a părut că bate cineva cu unghia în geam
în spatele nostru. Şi când am întors din nou capul
spre hali - nu mai era nimeni în faţa căminului.

(Convalescenţă, 13)

Masochismul imaginar se învederează în *plăcerea* poetului de a-şi imagina că plăsmuirea sa n-a fost totuşi decât o închipuire, şi deci un motiv de *tristeţe:*

Este ea altceva
decât o închipuire despre o fiinţă care a fost,
sau nici n-a fost - a creat-o demult
- sau de curând - noaptea asta chiar - cineva?

(Winter Tale, 12)

Iar metaforic, fiindcă poetul înalt al clişeelor verbale se joacă cu ele din prea marele său rafinament, ideea aceasta poetică apare transpusă cu o forţă în care pregnantul şi etericul nu mai pot fi deosebite între ele:

Vreau doar să trec pe lângă fotolii: unde sună
în nemişcată tăcere trupul ei, şi să-i prind
o clipă glezna în mâinile mele - un pretext,
bineînţeles, căutarea pisicii, un palimpsest

desfăşurat foarte încet, şi pe care am scris
cu litere de întuneric.

(Ibid, 13)

Punctul cel mai grav, al îndoielii meditative, în jocul conştient, matur şi distant, cu obiectele invenţiunii rememorante, îl atinge Mircea Ivănescu atunci când, abolind *jocul* „filozofează" cu toată seriozitatea pe care şi-o impune idealismul său pedestru - inefabil (tot ce poate fi mai depărtat, deci teoretic, de idealismul magic al lui Novalis, dar tot ce poate fi mai aproape de lirism):

Nu este adevărat, deci, din ceea ce este viaţa
noastră decât ce a fost - ceea ce ne amintim întorcându-ne
spre trecut, şi niciodată clipa în care
suntem - (căci nu ni se pare de-ajuns
ceea ce este în jurul nostru, şi credem, mereu,
că altădată a fost scena pe care am fi putut-o trăi?)

(O vizită, dimineaţa, 9)

Abolind *jocul* prin meditaţie, simulând însă perfect meditaţia, dar nu cu ironie, ci cu deznădejde, deci jocul, perfid prin natura sa însăşi de a nu fi altceva decât joc, rămâne biruitor şi, la rândul său, aboleşte meditaţia ca atare („scena pe care am fi putut-o trăi", zice poetul, fiindcă, după cum necontenit am văzut, amintirile sunt pentru el pure obiecte imaginare; ceea ce înseamnă că, în ciuda declaraţiei - sau interogaţiei - sale asupra unicei realităţi a trecutului, adevărat se vădeşte a fi numai prezentul, ca singura posibilitate de a plăsmui un trecut, printr-o mai mare putere decât gândirea, adică prin *lirism).* Intelectual „până în măduva oaselor", cum am mai spus, Mircea Ivănescu nu se poate exprima decât liric: e unul din cele mai autentice paradoxuri ale literaturii noastre. Şi absolut relevant pentru aceasta este următorul text, în care, cu o dezarmantă sinceritate

din partea unui om de cultură care rămâne pururi poet, el îşi precizează arta poetică, de care solipsistic se arată obsedat, în termeni de o preciziune ce nu fac decât să dea o şi mai mare potentă lirismului său în alb-negru:

Să încercăm acum un joc de intenţionalităţi
relaţionale, între ei - şi pornind nu
de la povestitorul, care s-a oprit la fereastră
şi le întoarce spatele - sau doar mai rar priveşte
în cameră, controlând, mai ales peste umăr,
cum arde lumina în buclele coborâte.

(Ibid., 13)

Pe linia amintită, a lui Bacovia, a lui Camil Baltazar şi a lui B. Fundoianu, poetul Mircea Ivănescu este unul dintre cei mai bogaţi plăsmuitori de atmosferă din lirismul românesc. Decolorarea, cenuşiul, lumina stinsă a înserării sau cea crudă, mijindă, incertă, a dimineţilor, ninsoarea care însingurează, ploile ce lichefiază sufletul, interioarele burgheze copleşite de mobilierul lor, unde prezenţele şi gesturile umane încremenesc parcă obiectual, toate acestea dau o stranie irealitate, un sens de invenţie poetică intenţională, pentru a valida parcă unicu' real posibil al autorului, adică lirismul său originar. Astfel, lumina serilor de august îi sună ca un clopot decolorat *(Joc livresc--* titlul trădător?): cu pisica în braţe, îi place să privească din fereastră cum se decolorează grădina *(Anul în scădere);* la un început de iarnă şi de ninsoare, lumina „foarte decolorată" coboară atât de materială, încât atinge marginile gestului său uimit *(Dans de* iarnă); în general cenuşiul, iernaticul apărându-i mai cu seamă din interiorul de unde pare a le pândi:

Afară, dincolo de perdelele grele, seara iernatică,
în văluri translucide de frig, strada pustie,
amintirea serilor din copilărie când casele erau cenuşii
şi răsturnate în sus, spre cerul fără lumină.

(Jocuri, 4)

Iernateca lumină obscură, ca şi dimineaţa cenuşie de afară, captate în interiorul fizic şi sufletesc, se reproiectează într-uri exterior care păstrează toate valenţele interiorului, tocmai fiindcă e rodul imaginarului imposibil-posibil:

Era ca şi cum m-aş fi oprit în faţa unui colţ,
pe o stradă necunoscută, cu certitudinea de neexplicat
că dincolo, dacă aş fi făcut câţiva paşi,
s-ar fi deschis o piaţă măruntă, cu fântână leneşă
cu scări în fund, pe care să le pândesc de aici din colţ,
şi n-am să urc niciodată.

(Remuşcare)

Dacă în general această lumină de iarnă se retrage spre interioare, materializându-se prin contactul cu obiectele:

Cât este lumina aceasta de iarnă
de spartă acum pe obiecte.
Şi mai rămâne doar singurateca larmă
a foşnetului, ca de insecte.

(Lumină spartă)

Un amestec *atmosferic* permanent de seară, dimineaţă, cenuşiu, ninsoare şi ploaie, sub semnul osmozei dintre exterior şi interior dă o unică tonalitate lirică poeziei lui Mircea Ivănescu, discursivă dar niciodată dispersată sau dezminţită în ea însăşi. Iarna este murdară şi posomorâtă de ploaie *(La stânga lui);* „înrăitul fum de

ploaie" al înserării ce soarbe şi destramă contururile, restrânge meschin temporalitatea *(Seara),* lumina cenuşie de dinainte de zori se răsfrânge în oglinda pe care poetul o ţine în mâini *(Poezia e altceva?)* şi acest joc atmosferic se vrea prin chiar imaginea răsfrângerilor matutine din oglindă, o întreagă concepţie poetică; „Poezia nu trebuie să fie reprezentare", ci pură vorbire imaginară care îşi creează, în afara realului, obiectul imaginat, atât de dureros în irealitatea lui, atât de patetic-morbid însă în *irealizarea* lui:

lumina pe care atâta de bine o ştiu cum se face în odăi -
mată, bolnăvicioasă, în dimineţile de iarnă cu ploaie,
şi apoi, spre miezul mort al iernii, când e zăpadă,
ca un argint vechi - peste care n-aş vrea
însă să-ţi treci mâna, căci ţi s-ar sfărâma
între degete - atâta e de vechi - şi ar rămâne
tot un praf bolnav.

(Şi încă o dată)

Interesante şi semnificative sunt, la Mircea Ivănescu, teama de natură, refuzul ei, vizibile nu numai în alegerea anotimpurilor şi orelor cu care comunică: iarna, toamna scăzândă, primăvara incipientă, seara, zorile sure, zăpada ploioasă, deci tot ceea ce îndeamnă la retragerea spre interior, spre odăile propice recluziunii imaginare, ca o perversă voluptate a omului refuzat de viaţă şi silit să şi-o reconstituie pe răspundere personală, cu cele mai intim fabuloase mijloace ale comunului, banalului, de puritatea artificială a clişeului, a singularului şi nerealului joc în alb-negru, tocmai pentru a-i aboli caracterul fabulos şi a-i da rezistenţa realului care nu are nevoie să se mintă pe sine în fabulă, şi totuşi e obligat să trăiască în ea şi numai în ea. Acesta e marele impas existenţial, izvorul şi esenţa lirismului din poemele lui Mircea Ivănescu. Iată de ce natura tristă şi ostilă el o vede şi o consideră aproape numai din ambianţa fizică a interiorului:

afară e iarnă,
cu cerul murdar, prelungindu-şi o înceată
lumină, sfâşiindu-şi, alunecate, globurile mai dense
pe geamuri - şi un fel de noapte de amiază.

(Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet, 1)

Fireşte, între acel *afară* ostil şi acest *înăuntru* imaginar, al libertăţii lirice creatoare de i-real *palpabil,* separaţia se face mai întâi prin fereastră, prin geam, ca un fapt conştient propus spre a sili ne-fapta să se plăsmuiască parcă de la sine, să se i-realizeze; prea controlat în jocul său dureros cu imaginarul, poetul declară amar de direct:

Acesta e începutul. Timpul se sfarmă,
şi ce mai rămâne din acest praf mohorât
face pe geam o lumină întunecoasă. Atât.

(Win ter Tale)

Altă dată, fereastra e numită tardiv, la capătul *[-realizării* interiorului, ca o demistificare:

Şi mergem încet, pe covorul gros, până când
ne regăsim tot jos, cu mâna pe rampă, cu ochii urcând
ca păianjenii,
treaptă cu treaptă, spre palierul de sus,
şi în mâna cealaltă cu paharul înalt.
Dacă vrem, putem să ridicăm şi din umeri
când ne întoarcem cu spatele spre scara de lemn, şi intrăm
în bibliotecă, să punem paharul pe măsuţa rotundă,
şi să facem cercuri pe tăblia ei aburită, cu degetul,
ca să nu ne ducem chiar de-ndată la fereastra din curte,
de teamă că ne-am putea vedea, lunecători, şi cu ea-n braţe,
trecând prin cercuri de ninsoare, tot mai departe...,

(Convalescenţă, 5)

sau, ca şi cum pe deplin înşelătoare, integrată imaginarului, fereastra ar face parte pur şi simplu din decor (în pofida împrejurării că e asociată „curţii interioare"), din ceea ce ţine exclusiv de *înăuntru:*

Pisica îl vedea poate, căci a scâncit stins, şi s-a tras
şi mai aproape de foc. Cineva - o siluetă cu rochie lungă -,
gazda, desigur, s-a aplecat şi a luat-o în braţe.
Pe urmă, fata care întârziase lângă fereastra din fund,
spre curtea interioară, a revenit către luminiscenţa
însingurată, la gura focului. Era singură.

(Winter Tale, 3)

Pentru ca, în sfârşit, ninsoarea, ploaia, iarna să nu mai aparţină cu nimic exteriorului, ci să invadeze interiorul însuşi: afundat în fotoliul cu perne adânci, poetul aşteaptă „ninsoarea neagră a nopţii", o dată cu ososul sunet pe care îl produce singurătatea *(Despre natura oaselor de înger, 2),* ori îşi aminteşte de o cameră moartă, cufundată în lumina serală a iernii, plină de oameni care îşi evită reciproc privirile *(Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet, 11),* de un interior cu oameni imobili şi tăcuţi, năpădită de „lumina" unei murdare dimineţi de iarnă *(O vizită, dimineaţa, 5).* Confuzia totală dintre ostilul *afară* şi înăbuşitorul de imaginar *înăuntru* să capete extraordinar de concentrata expresie:

E un priveghiu. Se face noaptea încet -
şi plouă. Mergem printre mobile grele.

(Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet, 3)

Dincolo de elementele atmosferice ale naturii neprielnice, înăuntrul fizic îşi poate organiza atmosfera sa autonomă, revelantă pentru frigul sufletesc din care, ca dintr-un absolut

lăuntric, imaginarul își îngăduie să se nască și să se dezvolte (scena se petrece, nu întâmplător, într-o „cameră de oaspeți"):

Și nici nu îndrăznim
să deschidem ușa dulapului - nu pentru că ar țipa
balamalele cu glas de pisică speriată,
ci pentru că ne-am teme că dinăuntru ar luneca moale
o formă necunoscută - poate cel care a stat
noaptea trecută aici, și nu s-a mai găsit dimineața
decât peruca așezată pe colțul spetezei
scaunului cu trei picioare, de lângă pat.

(Convalescență. 6)

Și confirmând, prin autonomia înăuntrului fizic, absolutul lăuntric existențial, poetul își dilată, prin clișeele de care se servește spre a ne .,demonstra" că „poezia nu trebuie să fie reprezentare", ideea, într-o metaforă imensă:

Așadar - spune acum bărbatul cu ochelari
- stăpânul casei - și lentilele îi sclipesc
însângerate, o clipă, spre fotoliul de lângă măsuța rotundă
din care fratele ei nu s-a mișcat toată seara -
așadar în mijlocul vieții suntem în moarte,
pătrundem deodată în catedrala uriașă de frig.

(Win ter Tale, 11)

Reluând observații anterioare cu privire la tonalitatea versurilor lui Mircea Ivănescu, să remarcăm, încă o dată, mai cu •seamă luând în considerare ultimele citate „atmosferice", frecvența discursivului saturat de enclave epice, ca și cum mediul interior ar fi menit să-și creeze lirismul atmosferic din virtualitățile sale narative. Faptul vine nu numai din dorința autorului de a-și institui mereu un „posibil" (chiar un „posibil" al

L.

amintirilor imaginar imaginare, pe care le *{-realizează* lucid - liric, dar cum nu se poate mai autentic liric), dar și dintr-o foarte intelectuală pudoare de a se confesa romantic. Chiar când povestește „direct", adică în numele său propriu, lucruri de altfel atât de comune, de banale, de cenușiu cotidiene, în alb-negru favorizat poate doar de gălbejitul pe care ni-1 poate sugera vechimea fotografiei, el o face cu aerul de a inventa, deci atribuind în fond altcuiva ceea ce „se laudă" că a trăit însuși cândva; și acest aer că „se laudă" e cu atât mai frapant în discuția sa, cu cât ni se relatează fapte impersonal de personale. într-o *Poveste scurtă* („Acum foarte mulți ani, am fost într-o seară în orășelul acesta") este vorba de vacanța la mare pe care mama lui și-a ratat-o fiindcă copilul s-a îmbolnăvit chiar la sosire și au trebuit să se întoarcă acasă; ni se mai adaugă câteva amănunte familiale, toate de natură epică, pentru ca poemul pur și alb-negru narativ să se încheie cu „versurile":

Acum, eu sunt aici. Stau la masă și scriu.
E noapte acum. Astăzi a fost senin, lumină albă de soare,
și marea, albastră, la capătul străzii din colțul restaurantului

Disimularea (narațiunea la persoana a treia) din alte poeme, trimite, dimpotrivă la lirismul direct (de falsă obiectivitate) din *Poveste scurtă:* „Am cunoscut odată o ființă - povestește povestitorul" - sună versul cu care începe poezia intențional lirică intitulată *A plânge cu ochii altuia;* după cum, în *Palide stele,* tonul la persoana a treia e de-a dreptul programatic: „Acum foarte mulți ani, a scris o nuvelă în care e vorba". Căci Mircea Ivănescu e un poet ce nu simte nevoia de a sugera, ci de a descrie („întâi să descriem drumul spre ea" - zice în *La aniversare)* - de a descrie întâmplări sau medii din care pot naște întâmplări -, cum nu simte nevoia de a se confesa „poetic", „liric", „metaforic", ci de a nara - cu scopul însă de a revărsa în obscure torente nesecătuitul, iremediabilul, irezistibilul său lirism:

Trebuie să povestesc aici cum m-am aşezat
ca într-o scorbură, în colţul cel mai străin
al camerei, şi priveam, din deplin
cerc de însingurare rotirile cu mat
descântec al umbrelor lor. cercetând
vremea noptatecă de alături.

(Ibid.)

Bineînţeles, însă, că, sub pana sa de atâtea ori subtil avidă de „clişee", naraţiunea se încarcă de „poetic", de „liric", de „metaforic" şi rămâne ceea ce este în sine, curată poezie.

Dacă am revenit la modalitatea „narativă" (fals *epică)* a poematicii lui Mircea Ivănescu, am făcut-o din necesitatea de a deschide perspectiva spre fondul ei liric-mitic. Două citate extrem de semnificative ne vor ajuta la deschiderea acestei perspective. Iată, mai întâi, cum transpare, prin micul „clişeu", umbra uriaşă a lui Orfeu sub interdicţia de a o privi pe Euridice înainte de ieşirea lor din Hades:

Este, acuma, ultima oară când mai suntem
în timpul acestei fiinţe de-alături. Aşa
se fac treptele - şi le cobori prin ploaia măruntă
- dară fără să-ntorci capul.

(Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet. 3)

Iată, apoi, printre versurile în care „narativul" alb-negru se pregăteşte să explodeze, teroarea sacră ce străbate miturile tragediilor antice:

Spaima aceasta, pe care o simt în mine, de atâta
de mult timp, dacă acum mi-ar izbucni
deodată în faţă - şi o făptură de trăsnet,
aşezându-se cu picioarele depărtate pe braţele scaunului

unde stau cufundat, mi-ar scoate, cu degete de lumină
arsă, ochii, să mi-i arunce la câini?
Spaima aceasta
(pe care uneori o botez cu numele de fiică de rege)

(Ibid., 10)

Dar la nivelul sensibilităţii proprii a lui Mircea Ivănescu. adânca sa propensiune mitică se rezolvă într-o mitologie particulară, prozaică, demistificată, în alb-negru, şi disimulând cu o sistematică punere în scenă lirismul său nici o clipă lăsat în părăsire. Eroul acestei profane mitologii se cheamă Mopete (înconjurat de nume de locuri şi personaje ce umplu spaţiul mitic: bufetul termita, bufetul nurca, bufetul copaia, prietenul tatălui lui vasilescu, v. înnopteanu, gogo zagora, dr. cabalu, i. negoescu, el midoff, tânăra neffa, domnişoara malvida, bruna rowena). Asemenea poetului, Mopete „povesteşte" şi „scrie": îşi notează pe manşete câte o idee *(mopete în atmosfera lăuntrică),* îşi propune să scrie un lung roman cu personaje nenumărate *(însă şi bufetul nurca),* sau, narcisic (şi estet: se revendică de la Ruskin) un poem despre el însuşi *(mopete şi ipostazele).* Ca şi poetul, iubeşte tonurile decolorate („oricare gânduri se preschimbă în decoloratele lor nuanţe şi se pierd" - constată în versurile din *mopete n-a citit „frumoasa fată din perth"),* se complace în lumina vesperală, în iarna cu ploi *(prin înfăţişare - ceţoasă - a bufetului termita,* sau *îngândurări vesperale,* sau *mopete, după amiaza de iarnă),* căci, solitar ca Bacovia în amiezile cernite:

plouă în jurul lui, şi din bocete
fumurii se face un abur urât
care-l înconjoară pe mopete cu un miros de câine.

(teribilia meditans)

Cu ce se ocupă acest erou mitic, în ce fel îşi petrece timpul? Seara, la marginea focului, citeşte gazeta *(mopete în atmosfera lăuntrică);* spre zori, trezindu-se, se apleacă să bea apă din cutia de conserve de pe noptiera sa galbenă, dar e urmărit de o fantomă canină; uneori, seara, se duce la teatru cu o fată; alteori primeşte vizita lui v. înnopteanu, bunul său prieten, sau discută, cu altul, despre pictura lui Kandinsky, sau citeşte despre Georg Christoph Lichtenberg, ori, în sfârşit, îl poţi întâlni, singur sau cu amicii, prin cârciumi. Pretutindeni, însă, pluteşte împrejurul său, ca trupul lui spiritual însuşi, aura lirismului mopetian, banalitatea, fadoarea, anostul, tulburate doar de delicateţea apariţiilor amicale şi cu tiranie mascând subconştientul marii lui intelectualităţi.

S-a spus despre personajul mitic al lui Henri Michaux, năstruşnicul Plume, că nu este un mag, ci o jucărie a minţii scriitorului. Şi e foarte adevărat, fiindcă, spre deosebire de Mopete, plăsmuire pur lirică în avatarurile şi tribulaţiile sale epice, Plume este dedublarea ironic gratuită a unui doar genial prestidigitator. Plume nu luptă să-l ascundă pe Michaux, ci ca să-l ofere cu ostentaţie. Mopete luptă cu disperare ca, sub aparenţa jocului cu amintirile imaginare şi prin *i-realizare,* să-l ferească pe creatorul său de cunoaşterea de sine însuşi, adică de neantul singurătăţii lui tragice.

Căci, în lumea pisicâinelui, a broscoporcului, a crocomurului şi rinocalului - bestiar modest şi imaginar-aluziv, în alb-negru;

mopete iese seara în grădina oraşului, sub munte,
să-şi plimbe un câine de aer - câinele lui personal -
aşa cum alţii au viciul lor propriu, şi stau să se încrunte
în jurul lui, aleea de sub munte se face un bocal
cu peştişori aurii înotând nevăzuţi în jurul lui,
al lui mopete, câinele lui urcă prin pietre -
mopete îl lasă - el se gândeşte la lucrul lui

ENGRAME

(1975)

UN POET PLUTONIC:
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

COSMOS

Arghezi a fost adeseori comparat sau pus alături de Eminescu, deşi diferenţele de structură sensibilă şi de formaţie dintre ei sunt radicale: primul rămâne, în esenţă, un curios şi genial produs al naturalismului, legat prin experienţa sa religioasă, primar-teologică, de natură, în vreme ce al doilea e un romantic absolut (profund ancorat în cosmosul ca natură) şi un gânditor profan-mitic. Ceea ce indiscutabil îi apropie, pe linie de evoluţie a lirismului românesc, este doar împrejurarea că atât Arghezi cât şi Eminescu, fiecare la timpul său, au dat limbii poetice **şi** expresivităţii literare impulsuri decisive, impunându-şi cu o forţă irezistibilă limbajul lor artistic. Mult mai aproape, în structura sensibilă şi în formaţia sa, de Eminescu, se dovedeşte a fi, cel puţin într-una din feţele operei lui, Ştefan Aug. Doinaş, care, dacă în limbajul său artistic nu este un „începător de lume" ca Eminescu sau Arghezi, şi-a creat totuşi un sunet propriu, egal cu sine de-a lungul întregii sale lucrări literare, asemeni marilor poeţi dintre cele două războaie, un Bacovia, un Blaga, un Barbu, un Pillat. Structural romantic în sensibilitatea-i vizionară, atât de apropiată iniţial de aceea a lui Eminescu, Doinaş este de asemeni format (modelat) filosofic, dar nu pe căile epistemologiei şi metafizicii, ca înaintaşul său, ci pe drumurile filosofiei culturii şi ale esteticii, de unde - între altele - şi diversificarea sa modernistă: el n-a frecventat pe Kant şi Schopenhauer, ci pe Blaga şi Valery.

După cum se arată în proza fabuloasă din *Cezara* şi în numeroase fragmente poematice din postume, din zona

plutonică, vizionarul romantic Eminescu a trăit cu o intensitate extraordinară nostalgia începuturilor paradiziace, concretizate într-o natură mirifică, de puteri organice elementare, un monstruos al frumosului primordial, „grădinile" uriaşe, haosul ordonat estetic, sorii stigmatizând haosul, aşa cum lunele exorcizau ordinea diurnă, totul într-o comuniune dintâi a materiei şi spiritului, într-o nuntă a elementelor cu formele, sub semnul de dincolo de zodii al erosului funebral, misticismului malefic şi magiei benefice, ideea poetică jucând rolul raiurilor artificiale menite să aline durerea lumii, în care poetul se îneca sub irepresibila tentaţie a plăcerii; Eminescu nu era însă un estet, ci un erotic şi un voluptuos; „amarul" plăcerilor sale avea greutatea „dulcelui" metafizic (oricât de paradoxală ar părea formularea). Dacă i s-ar potrivi cuiva falsul portret pe care G. Călinescu i-l face poetului în *Viaţa lui Eminescu* (în contradicţie cu mult mai exacta intuiţie a lui Lovinescu din romanele *Mite* şi *Bălăuca),* acesta ar fi Şt. Aug. Doinaş. Zice contemporanul nostru:

în crengi de sălcii negura o sfărm
şi iată-ne acuma lângă mlaştini.
Stăm ascultând, încremeniţi sub ţărm,
cum trec cocori spre ţările de baştini.
Se zbate frunza neagră lângă noi.
întunecimea se destramă-n pâsle.
Iar apa, obosită în noroi,
se linguşeşte vânătă sub vâsle.
Deodată, prora luntrii de maltez
voind să plece-n larguri se apleacă.
Şi tu te temi, şi eu te-mbrăţişez,
şi numai valul neguratic pleacă.

(La ţărm)

E, în aceste versuri, o senzualitate nu numai împlinită în luturi şi extaziată spre nostalgii platonice, dar totodată concretul lipsit de idealizare romantică şi totuşi plin de materialitatea ideală a nostalgiei romantice: e ceea ce destinul (în cel mai înalt şi tragic sens al cuvântului) i-a conferit lui Doinaş, refuzându-i lui Eminescu; spre a comenta în reci termeni critici, e diferenţa de epocă istorică.

Eminescu a crescut, s-a format, filosofic, în concepţia pesimistă asupra istoriei a lui Schopenhauer (ce n-a fost totuşi un filosof al istoriei, ci un metafizician al ei, ceea ce e cu totul altceva); Doinaş, într-un secol atât de zguduit şi cutremurător, încât „filosofia" sa are cel puţin dreptul de a fremăta dureros, în calitatea sa strict personală de „poet". Eminescu, romantic, „idealizează" trecutul primordial, cosmotic. Modern, ca atitudine, şi romantic, ca structură, Doinaş trăieşte cosmosul în imediatitatea lui, ca singurul prezent posibil simţurilor sale vii, îndeajuns de crude spre a nu mai avea trebuinţa de a idealiza, ci de a trăi „direct": „Toate se vor ivi uşor / crescând din întuneric, distincte şi curate, / ca arborii de smoală din rădăcina lor" *(Camera fără ferestre).*

Dacă, prin caracterul lor cosmotic, viziunile paradiziac orgiastice ale lui Eminescu se regăsesc, cu egală putere de a se prolifera liric, la Doinaş, cosmosul eminescian, oricâtă materialitate organică oferă, se menţine la nivelul privirii, al spectacolului, ca o feerie din care poetul este exclus - de unde şi tonalitatea nostalgică a descrierilor în proză sau versuri (căci e vorba de un paradis pierdut, recuperat doar prin imaginaţie) -, viziunile naturii primordiale ale poetului contemporan implică o participare directă, o integrare senzorială în cosmosul pe care şi-l descoperă - adeseori cu exultantă - ca al său; de unde şi o mai deplină cufundare în teluric a imaginilor (mlaştinile, noroiul, smoala). La Doinaş, distanţa dintre poet şi cosmos dispare, încât el poate mărturisi de-a dreptul că lirismul său însuşi e, prin natura sa, cosmotic: „la seva ce pulsează-n nervurile roşcate / cu care ca un ornic mă las şi mă ridic." *(Aniversare)*

Identificarea cosmotică, la nivelul sevelor, a sensibilităţii lirice, şi care înseamnă, după cum am spus, participare directă, îl desparte pe eminescianul Doinaş de ilustrul său congener, şi într-o altă modalitate, la fel de limpede exprimată: „Ameţiţi de-un subtil cloroform, / îmbucaţi în banchizele clare, / în curând printre urşii ce dorm." *(Insula plutitoare)*

într-adevăr, dacă poezia lui Eminescu este prin însăşi magia ei sonoră, narcotizantă (cloroformizantă), iar în atâtea versuri din postume somnul apare ca un arhetip, ca un personaj mitic - aici versurile proclamă „cloroformizarea" ca o stare lirică personală, iar somnul (materializat biologic), de asemenea, ca o tentaţie subiectiv invocată. Să intrăm însă în cosmosul lăuntric integrator - şi recunoscut ca atare, al lui Doinaş -, nu mai puţin fascinant decât cel al romanticului absolut, care şi l-a apropiat doar ca *spectacol* (bineînţeles, diferenţele nu exprimă decât modalităţi, structuri estetice deosebite). Intrăm deci într-un paradis *actual,* căruia poetul îi comunică, brutal admirativ, *prezenţa* sa: „Insecte cu antene de foc se pun deodată / pe rodii, zbârnâindu-şi grumazul vibratil. / Nicicând nu voi cunoaşte o ţară mai superbă / decât această junglă muşcată de lumini! / Din când în când o creangă ţâşneşte ca o jerbă, / şi steaua fulgerată se mistuie-n răşini". *(A cerului pădure răsturnată)*

Chiar ideea sugerată de titlul poemului spune totul despre invazia profanatoare, senzorială, în firmamentul necontemplat, ci consumat organic (verbul „a muşca" şi substantivul „răşină" relevă această sălbăticire materială şi ideal agresivă totodată). Subiectul însuşi ne asigură că îşi împlântă antenele viguroase în obiectul consumabil: „Eu singur, printre ferigi, descopăr înainte / un râu lactat cu prundul din alge şi coral, / în care se închină un arbore fierbinte / lovind pe arpi peştii cu fiecare val." *(Ibid.)* - unde atributul „fierbinte" ţine de aceeaşi ordine materială, ca şi verbul „a muşca" şi substantivul „răşină", de mai sus; fără a lăsa la o parte, chiar acum, nici observaţia că, în versurile lui Doinaş, peştii, al căror contact cu materia fluidă a apei e mai puternic decât contactul fiinţelor terestre cu aerul, sunt cultivaţi tocmai

pentru posibilitatea lor de integrare cosmotică mai brutală, mai concretă: „în negre vizuini cu solzi de peşte, / acolo unde fiecare val / ca o pleoapă-n somn abia clipeşte, / răsună zvonul unui vag chimval. / Izvorul ca un fluier se deschide. / Mistreţul scurmă. Frunzele tresar." *(Jocul apei la răsăritul lunii)*

Pădurii „răsturnate" a cerului, care cosmotiza organic, cu ajutorul unei mitologii „barbarizate", eterul şi sferele convertite la viaţă orgiastică, poetul îi contrapune o altă pădure, calificată de el drept „abstractă". Ce înseamnă în lirismul doinaşian „abstractul", ne-o relevă următoarele versuri, dionisiac orchestrate:

Imensă orgă de aramă verde,
de ce nu laşi să bată în străfunduri
supremul clopot, gong care se pierde
cu peşti holbaţi, pe dale reci de prunduri?
Vreau să-mi răsune ritmic în timpan
frunzişul tău cel putred de un an.
Pădure blestemată, slavă ţie!
înalţi, diformi, solemni titani în fiare,
de ce nu rupeţi lanţul de sclavie,
în loc să-l zăngăniţi fără-ncetare?
Pământul vrea să pipăie-n văzduh,
cu mii de ramuri, marele tău duh.

(Odă la o pădure abstractă)

„Abstractă" e această pădure (împietrită, furioasă, blestemată, absurdă, templu al nebuniei, vis în lut - o califică de-a lungul *Odei* poetul), deoarece, cum însuşi explică în final, ea există doar prin cântarea lui („ca Pan suflând din trestii"), în „ideea" lui, care îl face egal zeilor, demiurgul formelor în sine. „Ideea" pădurii ni se comunică însă nouă printr-o orgie de imagini incomparabilă. De-am încerca totuşi s-o comparăm cu ceva, în lumea artei, nu

i-am afla corespondent mai vizibil ca fațada bisericii Sagrada Familia din Barcelona, al cărei neogotic capătă prin Gaudi stranietatea furibundă a fenomenelor naturii.

Precum la porunca unei misterioase puteri gravitaționale a sâmburelui său liric, cerul lui Doinaş a coborât sub formă de pădure, iar pădurea apoi, pe fundul apelor, vuindu-şi, printre peşti holbați, clopotele, gongurile, orga imensă. Asemenea, iarăşi, lui Eminescu - dealtfel - apele ocupă un loc important în viziunile cosmotice doinaşiene. Ape plutonice, scrutate de poetul vizionar în materialitatea lor obscură, de raiuri germinale şi pluriforme: „un val era atât de greu, încât / - desprinse din subțioară - scoici jilave / cu perla cât un ochi de elefant / pluteau în spuma verde ca agave / ce-nchid un sâmbure de diamant." *(Forma omului).*

Apa cea „grea", scoicile uriaşe, agava, ochiul de elefant şi diamantul - iată concretul copleşitor, de întrepătrunderi în cosmos, al viziunii plutonice. Pentru că, la Doinaş, apa e elementul zeităților htonice - în speță al Persefonei, cea care, pendulându-şi existența între fecunditatea paradiziac-terestră a mumei sale Demeter şi întunericul ce stăpâneşte împărăția soțului ei Pluto, aduce cu sine, în Hades, cel puțin amintirile paradisului terestru: „un soare nou, teşită zburătoare / ce țipă-n nori, hulită de furtuni, / găsi un golf, cu apă ca o boare, / încins cu brâuri de luceferi bruni." *(Soarele şi scoica)*

Luceferii bruni sunt imaginea perfect plutonică, unind sau convertind spațiul cosmic de „deasupra" cu lumea tonurilor obscurității, în subtila gradație cutezată de poet. Fiindcă Doinaş poate irumpe liric - şi profund vizionar - *în* paradisul general scufundat *în* ochiul însuşi al lui Zeus, ochiul *în* care cosmosul rămâne, prin forța ce-l justifică, egal *în* sine: „Urzeli de apă cu belşug de peşte, / furtuni - şi tu pământ bătătorit! / Un ochi închis în sine ne priveşte / din veac asupra noastră pironit. / Acela ce gândeşte îndărătul / acestui iris tremurat, verzui, / cuprinde-n joc oceanul ca omătul / cu peşterile şi ghețarii lui. / Din uriaşa-i sferă

vizuală / afară niciodată nu ieşim. / Ne vede noaptea ca-ntr-un glob de smoală / în care ne aprindem şi iubim." *(Ochiul)*

Bogăția organică („belşugul de peşte") şi „globul de smoală", adică tenebrele infernului, dovedesc exemplar că ne aflăm, liric, în paradisul întunecos al Persefonei (unde soarta zeiței a fost pecetluită de faptul că a mâncat un sâmbure de rodie! acest sâmbure de *rodie,* fruct *analizat liric* de Paul Valery, vom vedea că nu va rămâne fără consecințe nici pentru poetul Doinaş). Dar înainte de a părăsi sensul plutonic al acuaticului doinaşian - sens care, apropiindu-1, îl desparte de Eminescu, - să reproducem tocmai o serie de versuri din poetul *Ipostazelor, care* pun cum nu se poate mai bine în evidență cosmoticul diferențial dintre lirismul modern şi cel absolut romantic. încetând o clipă de a fi sau de a-i apare ca tărâm imaginativ orgiast, de întrepătrunderi de elemente şi forme, la nivelul simțului tactil (ca numitor comun pentru toate celelalte simțuri), marea, *contemplată* de pe dig (noaptea), este redusă totuşi, sau mai bine zis convertită (prin răsturnarea atitudinii contemplative, implicită insă in chiar răsturnarea sa) ia trăirea liric-existențialâ - şi sub ce teribilă concretitudine de imagini! - a increatului, a naşterii şi a neantului, trăire plutonic asigurată de domnia proclamată a tenebrelor: „Ce vârstă-aveam atunci, în noaptea-aceea, / când tânăr, încă nenuntit cu marea, / mă-mpleticeam în răsuflarea lunii?/Eram aproape nenăscut! Un vânât/bătrân în negru, sulițat de-arginturi, / pulsa spre mine, gong funest pe care-1 / sfărmau o mie de oştiri la maluri. / Dar era numai un vestmânt. Străinul/ce intră-n încăperile lehuzei/e - tot aşa - orbit de strălucirea / cearşafurilor... Numai după-aceea / aude țipătul. Nimic nu vine / neanunțat... Am aşteptat acolo, / pe dig: nu ca un rege, ci ca fătul / căruia lumea îi trimite veste / împunsă. Aşteptam (deşi, acuma, / n-aş mai numi aceasta aşteptare). / Şi dintr-o dată - cum copilul intră, / ieşind din burtă-n urletul de fiară / al mamei, şi se zvântă-n răsuflarea / fierbinte a durerii, şi zbârcindu-şi / lucirea frunții prinde să răcnească / de-ntunecata lui vecinătate / e-un frate geamăn (care nu se naşte) / ci-i lasă lui

şi partea sa de moarte) / - aşa m-am năpustit, spălat de lună, / şi-am început să ţip în răsuflarea / sărată ce ţipa dintotdeauna / (dar eu n-o auzisem până-acuma!), / simţind asupra mea o umbră mare. / Ce umbră poate-ntrece umbra nopţii?" *(Trei ipostaze ale mării, II)*

Şi apoi, urmând acestei extraordinare alegorii, ea însăşi lehuză, de lirism, deci cu desăvârşire plină de propria ei poezie, iată dimineaţa mării *contemplate,* ca după sacră liniştire, unde elementele cosmotice (exudaţia divină, îngerii exilaţi printre meduze) atentează iarăşi la contemplativitatea ca atare şi deci la romantismul structural al lui Doinaş: „O blândă exudaţie divină / era afară, dimineaţa: nici o / suflare, nici o formă, nici un sunet. / decât suflarea, forma şi-acel sunet / al Totului în risipire - foaie / de spintecat cimpoi, şi răguşeală / de îngeri exilaţi printre meduze." *(Trei ipostaze ale mării,* III)

Stăpân pe cea mai mare capacitate de a crea imagini, din literatura română, de o sensibilitate profundă atât în abstractul meditativ, cât şi în concretul estetic, Doinaş luptă ca un titan cu elementele cosmice care îi străbat lirismul, parcă orfic exorcizându-le, organizând aceste puteri primordiale ce, pe planul expresiei năpădesc uneori cu impetuozitatea dicteului automat, a delirului suprarealist, - izbutind uneori să aducă totul la forma cea mai domolită în sine (constatativă doar), a descrierii. Pot elementele să-şi păstreze absolutitatea (recele, caldul), minunea organizării lor, prin descriere, e cu atât mai caracteristică pentru poet: „La Polul Nord, aproape de osia furtunii, / printre arbuşti de sticlă ce-ajung doar la genunchi, / pe care ard albastre poleiurile lunii / ca nişte muşchi de fosfor pe fiecare trunchi / şi unde urşi de bură nestingheriţi se plimbă / prin mari licheni şi ferigi ca printr-un labirint, / iar hermelinul roşu întocmai ca o limbă / apare şi dispare-ntr-o gură de argint; / acolo unde apa, ţâşnind de dimineaţă / cu unda-mprăştiată, rămâne în văzduh / cu aripi desfăcute până-n amurg şi-ngheaţă / luând - cu pene - forma cutărui paşnic duh..." sau: „Un soare imens, fioros policandru, / rănea alburiul zenitului fiert, / cu câteva sute de lămpi arămii, / urcate de scuturi la câteva mii. / Văzduhul topit clocotea ca o lavă, / sorbit de vântoase cu suflu de jar. / Sub coifuri fluide, respinse de slavă, / soldaţii boleau de-un amarnic pojar, / ţinând, cu cercei şi cu bumbi, în alai / superbele hamuri de flăcări pe cai. / Văpaia ţâşnea din căldări şi din zale, / din stânci şi vulcani cu bogat zăcământ, / al căror cuptor cu comori minerale / o umbră de foc arunca pe pământ. / Nisipul mărunt al acestui pustiu / în ultimul fir era roşu şi viu. / Prin gropi luminoase ca-h mistice racle / soldaţii muriseră linşi de văpăi / alături cu suliţe roşii ca facle / ce până târziu privegheau peste văi, / iar alţii, muşcaţi de cumplite arsuri, / căzuseră-n corturi subţiri, în trăsuri." *(Alexandru refuzând apa)*

Textele conving mai bine ca orice: astfel, în pofida superbelor efecte ale unei descrieri lucrate cu fabulos simţ vizual, într-o aparentă migală de sălbătăcie şi urieşenii, natura frustă ca şi civilizaţia rafinată nu sunt decât înrobirile titanice ale sensibilităţii pururi dezlănţuit cosmotice: apa (gheaţa) şi focul biruiesc la rândul lor în noi, cititorii, supuşi absolutei fascinaţii a elementarităţii lor. Explicaţia ne-o dă însuşi poetul, într-o „enumerare delectabilă", nu numai delirantă imaginativ (iarăşi „dicteul automat" al „ordinii" cosmotice), dar şi plină de tâlc: „Erau acolo flori, poate vorace; / ochi, mai curând orbite fără iris; / şi stele, lacrimi îngereşti, şi ţinte / în zbor pentru arcaşi, şi alimente / pentru profeţi: păianjeni, ierburi, miere; / cuvinte, sâmburi de cuvinte, care-şi / refuză miezul; zone limitrofe / neantului, şi păstrăvi din Iordan; / potire, clopote şi turnuri; smirnă / cu fumegări liturgice, şi arii / de secole-mpietrite, dizolvate / acum de-o rază; şi erau chiar raze; / şi însuşi Soarele, prezent mimându-şi / cu artă răsăritul, şi raţiunea / profundă a acestui simulacru. / Stăteau acolo, animate toate, / roite-n strictă dependenţă de / materialitate, şi-ntrecând-o, / asemenea acelui vast borcan / care, plasat pe-un deal în Tennessee, / se integra şi nu se integra-n / privelişte, asediat de codri." *(Păunul albastru, VI).*

Dacă, plasat pe dealul din Tennessee, borcanul lui Wallace Stevens nu se putea de fapt integra-n privelişte, nu se putea lăsa asediat de codri, căci asemeni lui Paul Valery sau T. S. Eliot, arta sa poetică, asupra căreia medita spre a-şi decanta astfel sensibilitatea, tindea în mod firesc să incendieze idei pentru a se desfăta la spectacolul acesta mirific, pe care bineînţeles nu-l contempla numai, ci i se chiar integra de astă dată, căci nu era vorba de *elemente* invadatoare („Codri"), ci de spectacolul oferit nu unui romantic-estet, ci unui estet pur şi simplu (venit din simbolism), - Doinaş, oricât de fermecat de rezistenţa ideală a sensibilităţii lui Stevens (şi el a fost vrăjit de meduzele gânditoare ale lui Valery!), nu-şi poate înfrâna decât prin farmece (delirante adesea) propria sa elementaritate de a se complet dispersa cosmotic. Aşa se face că, în mod paradoxal, deşi poet plutonic, Doinaş e mai departe de Eminescu, decât Stevens, tocmai prin ceea ce e mai modern în autorul *Seminţiei lui Laokoon* faţă cu opera poetului american, deşi el, estetul, e structural un romantic, şi deci un eminescian. „Sâmburii de cuvinte care-şi refuză miezul", „zonele limitrofe neantului", „soarele care-şi mimează cu artă răsăritul" îşi au „raţiunea simulacrului lor" - până aici toate aceste metafore existenţial-ironice corespund artei lui Wallace Stevens! - nu în izolarea, în „rezistenţă" la elemente, a borcanului de pe dealul din Tennessee, ci în „materialitatea" pe care n-o întrec deloc (cum i se pare lui Doinaş, plutonicul - cosmoticul - ce se ignoră), ci cu care se confundă, căci cosmosul său înseamnă tocmai *osmoză* ideală - întru materie deci, şi niciodată posibilitatea de pură contemplare, de izolare. Pământul (şobolanii) şi cerul (îngerii) pot condamna în linişte arta ca o uzurpare (deci drept ceva ce nu se integrează, ca un borcan ce nu se fesă asediat de codri), fiindcă sensibilitatea sa gânditoare îi spune lui Doinaş, că dimpotrivă, arta „cotropeşte", deci asediază şi se integrează în cosmosul dionisiac: „Toţi şobolanii spun că pasul tău / e uzurpare. îngerii confirmă. / Şi mai există, sub acele streşini / ale sălbăticiei unde-aroma / de fagi şi nelucrare îşi dispută / văzduhul clătinat cu nevăstuica, / un rai necucerit.

Acolo, noaptea, / călcâiul tău e profeţit de brusturi, / iar smirna nu ia foc decât frecată / de umbra ta; acolo veveriţa / dezghioacă miezul râsetelor tale / şi păsări îşi fac cuibu-ntr-o ureche / de pin, asemenea cu-a ta... /, Acolo / un ţap aşteaptă să sfârşeşti, în ceruri / şi pe pământ, suava cotropire / de tronuri verzi şi ţări înşelătoare, / ca să-ţi trimită barba lui în flăcări..." *(Uzurpatoarea)*

Cât de plutonic-eminescian se arată natura sălbatic-edenică din versurile de mai sus! insula Iui Euthanasius, raiul Dochiei, Elada înghiţită de apele „hegeliene"... Organicismul romantic al poetului în stil popular, din *Ce te legeni şi Revedere,* transpare de asemeni în poemul lui Doinaş, *Despre moarte,* unde natura se revarsă chiar şi în ritmurile savant apropriate (cu graţie *naturală)* de cele ale poeziei populare:

„Cât de simplu moare orice om! /Chipul, zi de zi, i se desface / Ca o frunză tânără din pom, / ca un fruct amar care se coace. / Focul sărutării-1 face scrum. / Zâmbetul învie, creşte, piere. / Fără s-o întrebe de parfum, / rupe floarea numai din plăcere. / într-o noapte, răsărind prea grav, / trandafirul lunii îl înspină. / Vai, de-atunci cu sufletul bolnav / el sporeşte umbra din grădină. / Cheamă zeii: nu mai are glas. / Scoate spada: nu mai are spadă. / Ar vedea în cer ce-a mai rămas / din trufia lui, de-ar şti să vadă. / Ce nectar de strugure târziu / 1-a făcut, cândva, superb ca leii? / A plecat: un deget străveziu / 1-a topit la capătul aleii."

Şi Arghezi ar fi scris cu încântare acest poem, mai plin de seve lirice decât *Glossa.* Un Arghezi care a învăţat la şcoala lui Baudelaire, cel căruia Doinaş îi răspunde, dar prin rădăcinile romantice ale poetului francez, în versurile din *Echilibru* („echilibru" însemnând aici nu numai ordinea trecerii dintr-unul într-altul, a anotimpurilor, ci implicând totodată „corespondenţele"): „Priveşti: globul nostru neobosit strămută / într-una reşedinţa pârjolitoarei veri: / o lebădă de gheaţă-i cedează locul, mută, / şi-un fluviu o urmează, împins de adieri, / o limbă se întoarce izbind în vastul clopot / al zării, şi arome din ţară-n ţară curg, / şi insule duioase, din pom în pom, cu şopot / îşi trec fugarul

soare ferindu-l de amurg; / bătaia, fragmentată, sprinţară sau domoală,/din inimi se adună în mări, ca-ntr-un pendul,/şi arborii, la semnul lui Orion, se scoală / visându-se gazele şi şoimi... / şi mi-e destul: / aici sau în adâncuri, pe fruntea mea, o rază / - ţinând în echilibru tenebrele - veghează."

Oricâtă insanitate ar părea să conţină baza de la care vom porni acum un veritabil joc de asociaţii, vom începe prin a remarca faptul că, în urechea românească, versurile din *Echilibru* sună prea frumos clasic a Alecsandri. Poemul, însă, cum am spus, răspunde romanticului Baudelaire, care tocmai prin *Corespondenţele* sale, aici prezente, va fi unul din iniţiatorii simbolismului. Desigur, lucrurile (de evitat, anume, aici termenul „problemele") spiritului şi mai cu seamă ale poeziei rămân de-a pururi foarte complicate. Astfel, un Rimbaud şi un Lautreamont se află mult mai aproape de Baudelaire decât de simbolistul pur Mallarme: fiindcă, la rădăcinile lor, ei sunt, ca şi înaintaşul imediat, romantici. Pe de altă parte, prin suprarealişti sau beatnici, poezia modernă, care a sfâşiat canoanele mallarmeene, vine în bună parte din Rimbaud şi Lautreamont. Iată în ce sens, pe linia modernismului, cosmoticul Doinaş, eminescianul Doinaş (în ciuda împrejurării că Eminescu n-a fost un cosmotic, deşi un plutonic absolut) îşi revelă apropierile de Lautreamont. Desigur, nu în poeme ca *Echilibru* sau *Despre moarte,* unde profunda sa sensibilitate e atât de larvată (cu toate că tonul versurilor a rămas doinaşian), ci în atâtea altele de care ne-am ocupat mai sus. Distanţa sa structurală de autorul *După-amiezii unui faun* şi-o determină Doinaş singur, în splendidul *Omagiu* adus celui „care emitea-n albastru / Idei murind în faze de păianjen".

Rămânând pretutindeni el însuşi, decoperi însă nu o dată, la Doinaş, filoane lirice, care deşi par să amintească universuri poetice de el cunoscute şi frecventate sau, mai larg ori mai fulgurant congenere, pun cu sporită pregnanţă în lumină propria sa personalitate. Şi Eminescu şi Blaga contribuie, de pildă, în aceste versuri, ca Doinaş să-şi afirme individualitatea: „Acum insa-n scorbura de urs / misterele şi-au încâlcit aripa." *(Singurătate)*

Poemul cosmotic *Amiază rustică,* atât de bogat în lirism doinaşian, permite să străbată, prin domesticitatea lui paradiziac zumzuitoare, atât vizionarismul edenic din postuma *Dacă treci râul Selenei,* cât şi magia atmosîerică din satele demonizate de duhul poetic al lui Blaga: „Privelişti grele. Musca sfredeleşte/ văzduhul, miruindu-se pe aripi. / Salcâmii-şi suie florile cu scripeţi / până-n tărâmul mierii. Şi se lasă / o binecuvântare peste zborul / lăstunilor, şi - tot mai plini, mai tandri, / în cercuri de jăratic - se aşează / pe-acoperiş. Şi-atât de apăsată,/ străbătătoare prin fluide ţigle, / e umbra lor de grajd, că armăsarul / ce-şi întrerupe-n iesle ronţăitul / se simte-ncălecat de Sfântul Duh..."

Precum şi erosul eminescian îşi înalţă puterile sale de adoraţie, cosmotic devenind, o dată cu versurile din *Umbra ta:* „Să-not în umbra ta, în apa care / - preacredincioasă - scaldă trupul tău / şi curge-n pulberi în amiaza mare / cum, la picioarele lui Dumnezeu, / a curs în rai, când pentru prima dată / mai grea ca aerul, după sărut,/te-ai ridicat din iarbă, arsă toată,/şi heruvimilor li s-a părul / că se mai naşlc-o stea..." sau *Pasărea:* „O, grauri, fermecate naiuri / ce şuieraţi prin vechi grădini! / Voi toţi aţi fost iubiri? Pe plaiuri / e-o forfotă şi-un zvon de raiuri / strivite-n colb de zei străini..."

EROS

Pentru a deveni plutonic, erosul doinaşian se naşte mai întâi din elemente domestice, într-un spaţiu domestic - de unde nu lipseşte însă o anumită solemnitate, o adiere sacră. Un spaţiu închis, din care nu lipsesc „blide călugăreşti de lut", dar unde poetul îşi hrăneşte cu smirnă *„laurul"* ce-i mătură odaia *(Camera fără ferestre).* Domesticitatea e solemnă fie prin tonalitatea biblică („Să nu-şi faci ţie chip cioplit din mine /şi nici să nu

te-nchini sub fum înalt"), de o imperioasă virilitate: „Ci pierde-mă în casă, printre lucruri: / să putrezească bronzul vânzător. / Iar tu, neauzindu-1, să te bucuri / că-n pragul altei lumi chiar zeii mor..." *(Elegie în gamă majoră)* fie prin rituri mărețe („Tu, după moartea mea, te vei închide/ca regii egipteni în piramide") şi viziuni cosmice feerice („iar negurile dându-se-ntr-o parte/vor lumina cărările departe/şi câmpurile lunii, unde-n cețuri / efebi de aur vor luci sub ghețuri / şi tinere femei cu sâni de-argint"), între care se strecoară umilele realități: „Vei căuta în linguri vechi de lemn/o sărutare, un cuvânt, un semn." sau: „Visând mereu că voi veni acasă / se vor slei bucatele pe masă / şi blidele vor prinde smalț verzui / cu aburii la gura nimănui..." sau: „Vei aştepta să vin, să trec pe poartă, / să calc pe lemnul vechi, pe frunza moartă, / să intru-n tindă, să m-ating de uşă." Ca elementele domesticității rurale să se integreze deplin, după admirabilele alternanțe, în cosmosul regesc: „Şi nopți vor trece, cu zvâcniri albastre, / şi vor cădea ca grindini aspre astre, / şi-n raza lunii, scânteind pe blide, / ca gloria pe regi în piramide, / tu vei chema mereu acelaşi chip." *(Omul din lună)*

Contactul frust cu natura (natura încetează de a fi un simplu cadru prielnic, ațâțător la patimi, după cum ne-a învățat neptunicul Eminescu) ne introduce însă în cel mai autentic eros doinaşian: „Amândoi, agățându-ne de frunze, / vom opri buruienile din creşterea lor." *(Toamnă)* sau mai virulent: „Ca să nu le-auzi nicicând răsuflarea / am sugrumat urşi-ndată după apus / şi cu pietre mici am spart în izvoare / fața stelelor care privea în sus." *(Oră târzie)* sau de o nespus de delicată *cruditate:* „Sărutul, neastâmpăr sfânt al cărnii, / s-a desfăcut, şi cade, şi-1 auzi, / aşa cum cade-n pragul nalt al iernii / zăpada crudă prin copacii uzi." *(Stea tristă)* Şi dintr-o dată totul devine uriaş cosmotic, primordial, sub zodia celui mai vehement plutonism: „La început a fost țărmul meu, țărmul tău, / iar între noi IUBIREA, ca un ocean mort." sau: „Acum liniile noastre mâncate se aseamănă / cu profilul continentelor; iar sufletele, / ca floarea nestatornică din spuma mării, / se sfarmă în vânturi, se usucă pe stânci." *(Poem)* Dragostea este, ca la Empedocle, principiu cosmic, mult dincolo şi mult înăuntrul oricărei umanități; metaforic, ea îşi găseşte expresia în geologie, în ere, în începuturi de începuturi: „Stând la început de anotimp fermecat, / astăzi ne despărțim / cum s-au despărțit apele de uscat."

Ne aflăm în timpul mitic-real al Facerii: „Nu peste mult tu vei fi azurul din mări, / eu voi fi pământul cu toate păcatele. / Păsări mari te vor căuta prin zări/ducând în guşă mireasma, bucatele", sau măcar înaintea oricărei istorii, deci înaintea Omului: „între noi, lumea va sta nemişcată / ca o pădure de sute de ani / plină de fiare cu blana vărgată" *(Astăzi ne despărțim).* Şi toate acestea proiectate, pe planul erosului, în viitor! Dar nu mai puțin prezentul erosului se împărtăşeşte din aceeaşi comunitate cosmotică (dinainte şi de dincolo de comuniunea cu cosmosul, cu natura, a romanticilor): „De-aici oceanu-i sumbru şi apa opalină, / iar tu, vibrând, la mijloc, eşti un ostrov rotund / pe care zburătoarea ar vrea să stea o clipă" *(Camera fără ferestre).* Amestecul cosmicului cu erosul realizându-se, totuşi, în imensitatea suavului: „Căzând din cer, luceferii-n cascadă / trecură peste trupul tău, iar tu / curată ai rămas, ca o zăpadă / prin care umbra doar un cântec fu." *(Stea tristă)*

Orgie senzorială, nu numai pentru că simțurile se exacerbează până la gigantică vibrație, dar şi prin faptul că, dintre toate, cel mai puternic, convertindu-le, reducându-le, în aşa fel ca în fiecare dintre ele să se manifeste şi să se satisfacă doar el singur, este pipăitul (văzul şi auzul, de pildă, au devenit aprig tactile) - lirismul lui Doinaş e cosmotic, tendința continuă a poetului fiind trăirea cosmosului în sine, până la delir. Desigur, erosul doinaşian probează aceasta în mod exemplar, însă nu altminteri ca integrare, la rândul său, în mai deplina trăire a cosmosului în sine. Cosmosul *repetițiilor* rituale: „Frunză sunt, Doamne, şi iubita mea frunză. / Uşor bate vântul, şi prin frunze, uşor, / mari păsări de aur grăbesc să se-ascunză / în pomul acesta

nalt, dar neroditor. / Lună bogată de vară trecu peste noi. / Acum e toamnă, şi iarăşi e lună bogată/Un ceas ursuz şi târziu, cu bătăile moi, / o dată cu vântul ursuz începe să bată" *(Psalm)* sau mai departe: „Singuri suntem, Doamne, în pomul frumos: / frunze în formă de inimă, cu gust amar. / Aici, în împărăţia umbroasă de jos, / liniile noastre zac moarte lângă hotar." *(Ibid.)* Conştient, aşadar, că iubirea trebuie să se piardă, să se sacrifice mai marelui cosmos, poetul suferă - şi vom vedea, în decursul cercetării noastre, toată partea de umbră şi amar a sensibilităţii cosmotice doinaşiene. întrupat mitic într-un erou, cosmosul se realizează pe sine prin sacrificarea măreaţă a eroului (născut din dragostea reginei cu ulmul): „Atunci, lăsând căldura ţinută zeci de ani / în crengi şi dintr-o dată rostogolind-o-n spaţii, / monarhul se întoarse, de sus, către duşmani, / cu frunzele mâniei izbind în constelaţii, / şi-ntocmai ca un clopot de aur în văpăi / a cărui limbă clară stă-n dangăt nemişcată, / simţind cum ard sub ramuri de jar supuşii săi / în purpura regală ce flutura prădată, / se prăbuşi pe codri, pe şesuri şi pe văi / ca o cenuşă caldă, uşoară şi perlată" *(Regele, fiul copacului).* Iată, la nivelul cosmotic al poeziei lui Doinaş - deci ca unitate a contrariilor -, tema argheziană din *Psalmi:* „Dacă-aş putea să prind în scobitura/ urechii mele zgomotele toate / de pe pământ, - aş auzi şi pasul / cu care-mi dai târcoale de departe. / Ori, poate, stai de mult în faţa mea; / dar eşti atât de mare, că prin zarea / fâpturii tale ce cuprinde totul / zăresc - pe ţărmuri - cerbul cu coroane / de coarne-mpărăteşti incendiate, / şi-n urma lui, sub ramuri, vânătorul / ţintindu-1 şi-aşteptând să se desprindă / unul de altul, în văzduh şi-n apă, / botul sorbit - de botul care soarbe..." *(în aşteptare).* Ceea ce nu înseamnă că, în substanţa acestui lirism cosmotic, nu se întreţes presimţirile existenţiale: „Târziu, când trebuie să se întâmple ceva, / descreşte panica în arbori. / O pasăre, ţinând în ciocu-i galben / un fluture albastru, se contractă, / burzuluindu-şi penele, să-1 scuipe. / Nu-i nici sătulă, nici nu simte greaţă. / Dar trebuie ceva să se întâmple, / şi, pentru lu-

cru-acesta, nu există / mai tineri vestitori ca fluturii..." *(Când trebuie să se întâmple ceva).*

Se anunţă ceva grav, la pragul dintre fiinţă şi nefiinţă - dar nu prin angoasă („descreşte panica în arbori" - deci dimpotrivă, o suspendare a neliniştii permanente universale), ci prin greaţă: importantă remarcă, după cum vom vedea, cu mari consecinţe pentru faţa întunecată a *poeziei lui Doinaş.*

SOLEMNITATE ŞI RIGORI

în viziunile plutonice ale lui Doinaş insula lui Euthanasius apare încărcată de comori, asemeni insulei lui Monte Cristo, comori nu ascunse însă, ci risipite, ca-ntr-un adevărat dezmăţ al prodigalităţii; comorile îşi pierd astfel caracterul feeric-economic şi se înalţă la rangul cosmicităţii. Ca natură sau civilizaţie, cosmosul doinaşian nu e doar delirant de bogat, ci şi pompos, ceremonios, solemn, greu de rituri, poetul trăindu-1 cu deplina, îmbătata conştiinţă de a *participa* la o festivitate supremă; el nu contemplă un spectacol, ci ia *parte* la o sărbătoare universală. în amintirea lui stăruie mereu viu acel „ev de abur sfânt", când stihiile fiinţei se umflau şi când, întocmai ca-n fabulosul calendar preistoric: „în care sărbătorile abundă / citeam în crugul discului solar / schimbarea vremii, cumpăna profundă; / când nu intram în casă tâlhărit, / nici lingura n-o ridicam la gură / decât ştiind că totul e un rit / oficiat cu pompă în natură". *(Singurătate)*

O „amintire" într-o clipă de restrişte, de uitare de sine, căci, spre a repeta încă o dată acest adevăr propriu lirismului cosmotic doinaşian, poetul *participă* la nemărginita festivitate, neîntreruptă, cu drepturi sacre de a dezlănţui şi numi cosmosul mineral-germinal, adică de a da fiinţă poeziei: „Oţelul, plumbul, zgura şi arama / - metale sângeroase-n care zeii / îşi sapă templul lor, punând coloane / de marmură în faţă, ca să-atragă / pe cerşetorii de destine - toate / creşteau la orizont, stârneau

vârtejuri / în sus, pe cer, zideau mânia-n pielea / albastră a zenitului de vară. / Dar dedesubtul lor - ca-n încăperea / unui angelic Trismegist - substanţe / subtile, muzicale, transparente, / celeste medii reci, iradiante, / sisteme de atomi intraţi în stare / de graţie, principii nenumite / (cărora vai! cu spaimă şi sfială / încerc acuma să le dau un nume)." *(Trei ipostaze ale mării,* IV). Şi ceea ce el numeşte sunt metaforele materiei (e, aici, *jocul secund* al lui Ion Barbu readus la starea de graţie *primă):* alormul, palilumenul, efebiul, stirbolul, roronţiul, pulchridul, geralul, grilul, urmitul, orfirul... minerale preţioase, care însă, ca metafore, rămân germinale, opera poetică însăşi nefiind pentru Doinaş un cristal, ci un cosmoid cuprinzând în sine agitaţia sevelor eterice, sevelor-principii, nuntind vegetalul cu mineralul: „Tu, ciclu uriaş, de sevă pură, / sortit de zei să n-aibă alinare, / ca un poem rostit de altă gură / cu alt surâs, pe praguri viitoare, / încerc s-aduc mesteceni, ulmi şi brazi / la gama-n care ne-ncetat recazi." *(Odă la o pădure abstractă).*

Sărbătoarea pură a creaţiei lirice ţine poate de domeniul increatului; dacă poezia e imanentă cosmosului (acesta este sensul termenului de „cosmotic"), ea poate că-1 precede; poate că tocmai ea i-a dat naştere: „Mai vechi ca lumea însăşi e ospăţul. / Sunt proaspete doar pofta şi răsfăţul / şi măştile convivilor de lut. / Am fost aduşi aici, ca un făcut, / de-o şoaptă dintre şoapte, de-o cântare." *(Symposion).* Increatul poeziei nu este, oare, însă tot un domeniu material, un fel de antimaterie, încât cosmosul şi poezia nu numai că ajung să se întrepătrundă, dar s-au şi oglindit dintotdeauna într-însele (ar dovedi-o cuvântul, greu de materie, „înglodat"): „Cântarea asta sumbră, tremurată/e ca un glas pierdut, de altădată; / sărutul vine singur, înglodat, / îmbrăţişarea asta s-a mai dat" *(Ibid.).*

Oricum, ca ecou al ospăţului originar, festinul terestru trebuie să păstreze ceva de pompă regală, de măreţie tragică: „Din paharul acesta vom bea duşmănie. / Ură de moarte vom bea

până-n zori / Iar beţia noastră ucigaşă o să fie / ca purpura regilor visători". *(Paradise-cocktail)*

La limita dintre increat şi creat, solemnitatea se instaurează brusc („ţâşnind în mari mănunchiuri de văpăi"): „în ziua cea dintâi, pe când lumina / ţâşnind în mari mănunchiuri de văpăi / nu limpezea nici dragostea, nici vina, / nici umbre noi nu presăra pe văi; / pe când plăpânzi, cu trunchiuri fără coajă / copaci se răsuceau în vânt, şi drepţi / în poarta paradisului, de strajă, / nu adăstau arhangheli înţelepţi" *(Forma omului)* spre a se împlini o dată cu desăvârşirea creaţiei (instalarea arhanghelilor drept străji. în poarta paradisului).

Pentru ca solemnitatea, pompa, ceremonialul şi ritul să asigure cosmicitatea civilizaţiei şi istoriei - în *Balada schimbului în natură,* vasele cartagineze străbat pompos apele (.,în soare, tactul vâslelor egale / făcea din ele lebede regale / conduse de un Argus solitar"), iar „ceremonia" trocului se petrece sacru-ritual: „Apoi, ca la un semn, cu alte urne / în şiruri ordonate, taciturne. / veneau locuitorii din ţinut / şi-apreciind din ochi acel tezaur / puneau alături bulgări mari de aur / şi dispăreau cu pasul reţinut. **/ Ljn** singur zeu privea ceremonia / şi-conţinca in corzi cuicnic* / de nävi. cortegii, fumuri şi splendori. / Cu scut de flăcări, zilnic, între sfere. / el ocrotea pe două emisfere / aceste rituri sacre şi candori." Prezenţa „eufonică" a zeului e însăşi metafora solemnităţii cosmice, nu altfel ca în *Funeraliile lui Demetrios,* poem al ceremoniei şi riturilor luate în sine: „Zeiţa mării se-n-trecea cu focul / purtând acest erou macedonean / spre liniştea în care-şi află locul / ambiţia, durerea şi norocul / stârnite-n viaţă tragic, an de an." Dacă însă atât „schimbul în natură" cât şi „funeraliile" ţin firesc de ceremonie şi rituri, prezenţa solemnităţii şi pompei apare cum nu se poate mai revelatoare, în poezia lui Doinaş, atunci când străbat prin versurile care descriu, cu o ironică virtuozitate ritmică, dezastrul căderii cetăţii Amisus: un adevărat foc de artificii prilejuit de o sumbră sărbătoare: ..Nalte ca păunii Asiei, ce ţipă / desfăcându-şi coada roşie în pripă

/ limbile-i chemară pe romani la jaf." sau „trâmbe uriaşe cu scântei ca fluturi / vântuiau spre boltă şi cădeau-napoi." sau: „Fumuri despletite în inele-albastre / cu mişcări solemne desenau dezastre / sus, în limpezimea cerului roşcat." *(Lucullus pe ruinele cetăţii Amisus).* De la pompa increatului la pompa destrucţiei, prezenţa solemnităţii şi riturilor în poezia lui Doinaş e o dovadă a temeiniciei cu care s-a format cosmosul său liric.

Paradoxală şi mai adânc contradictorie, în aparenţă, la un poet cosmotic, ordinea, rigoarea formală se constituie în chiar structura lirismului doinaşian. Romanticul structural intră în componenţă esenţială cu estetul. Spre deosebire de Eminescu, la care „prelucrarea" formală afecta profund plutonismul său, degradându-1, diluând substanţa lirică, la Doinaş, printr-un sever control (formaţia sa ţine de filosofia culturii - de morfologie - şi de estetică), această „prelucrare" se păstrează de-a dreptul ca „lucrare". Evident influenţată de poetica lui Valery, arta lui Doinaş nu rupe nici o clipă cu datele elementare ale sensibilităţii lui, ci, dimpotrivă, le promovează. în istorie, faptul trebuie consemnat şi ca o manifestare a „norocului": a te naşte şi a crea într-o epocă şi într-un mediu ce concordă cu sensibilitatea ta fundamentală. Iată cum Doinaş, în ipostază demiurgică, poate consemna „ordinea" cosmosului pe care îl trăieşte în delir, ca „fixare" a undelor fluidului etern în regulile gândirii: „Cât timp le vede, ele se dezvoltă: / sublim caliciu riguros gândit" *(Ochiul).* Ca ordine, fixarea se realizează extrem în geometrie, domeniul formelor perfecte. în tihna crepuscului, aşadar, poetul tinde către ordinea absolută, împăcată în sine, limpidă prin natura ei:

Iar dincolo, ca simbol înţelept,
un cort de raze cu foiţa clară:
Triunghiul către care mă îndrept
la dangătele bronzului de seară.

(Omul cu compasul)

Ucenic al Triunghiului, cum singur se numeşte *(Ucenicul),* poetul nu se dovedeşte însă, în pofida acestui simbol formal cu răsfrângeri mistice, un aspirant la transcendent, căci geometriile sale se restrâng în cosmos, ca-ntr-un culcuş, ca-ntr-o matrice infinită: „Sub stelele târzii, / culcându-mă, strângeam pe lângă mine / compasul, inginer de armonii / şi cocostârc al zborurilor line." *(Ibid.)* Chiar ca simbol al Timpului, elementul spaţial a cărui geometrie absurdă şi complicată se întemeiază totuşi pe ordine, Labirintul e invocat de poet sub neschimbată zodie sensibilă: „Sărbătoreşte-mă, o, Labirint, / pe rând la toate pragurile tale! / Nici pasăre în zbor, nici fir de-argint / nu mă va-ntoarce iar pe-aceeaşi cale." *(Două invocaţii către timp).* în cel mai pur ton valeryan şi în cea mai substanţială ideaţie lirică valeryană, Doinaş nu ignoră amarul geometriilor, care-l consumă până-n propriile, eteric densele-i structuri: „Să laşi în faţă, cercul să-ţi repete / priveliştea: o dată, încă-o dată. / Abia atunci poţi jupui simbolul: / sub marile-i culori curgând ca zdrenţe, / scheletul unei viziuni sticli-va / necruţător de alb. arhitectură / a unui zeu în irisul căruia / noi întreţineam şansa unei lacrimi..." *(Trei ipostaze ale mării.* I).

Fiindcă, „lucrând" prin geometrii, dar nu devenind sclavul lor, ci înrobindu-le, poetul ştie de-a pururi că aparţine cosmosului. Pentru el, cuvântul e menit a deveni întru cosmos: „Cândva aceste litere pierdute / ca nişte reci schelete de mărgean / pe rând, în adâncimea fără cute / a unui veşnic, nevăzut ocean / se vor depune-ncet în straturi groase / temeinic sub fantasticul cristal." *(Insula).* De acolo, din adâncurile neclintite, cuvântul va reveni, metaforic, sub formă de atoli, la suprafaţă, spre a se scufunda iarăşi, în veşnică alternanţă cosmotică. Prin vers rânduite, silabele (cuvântul) sunt semnele vii ale nesfârşitelor corespondenţe cosmice („Iată-mi silabele, timp neştirbit!"): „Cânt aici un vers şi-l aud pretutindenea / în cadenţă la-ntrebări viitoare răspund. / Am fost flacăra, tunetul, grindina: / astăzi sunt ploaia, miriapodul fecund. / Ca verigi atârnate de gleznă simt

lumile / şi mă ridic, dilatându-mi fruntea în vis." *(Toate sunt prezente).* „Ce cuvânt e-n stare" - se întreabă apoi Doinaş, să surprindă curgerea sub care prundul diamantin stă pe loc? adică, ce cuvânt, ce metaforă poate fixa ideea în cosmos - şi tot el răspunde prin claritatea deasă şi autonomă a versurilor sale de o puritate mirifică: „Amurgu-n care peşti de aur suie/prin reci oglinzi, ca săbii în eter; / sau zorile când beată de mister / se-m-purpurează leneşa gutuie; / amiaza cu miraje care pier; / sau noaptea cu mireasmă amăruie / când sărutarea otrăvită nu e / decât o floare-ntre pământ şi cer." *(Durata).*

Poetul de azi nu mai crede însă că arta e cu putinţă în sine, că ideea se poate constitui în lumi de sine stătătoare, orgolioase şi caste (mai credea Valery...), cântându-se lăuntric pe sine: „Eu şi vechii greci / cu totul altfel ne trăim infernul" - zice Doinaş, care nu exorcizează cosmosul, ca Orfeu, ci se închide în infiniturile lui, care nu smulge naturii organe pentru sonuri divine, ca Pan, ci lasă natura să-1 pătrundă, să-1 facă să vibreze delirant cosmotic. O conştiinţă trează prin cultură, însă, şi o cultură nostalgică îl îndeamnă, îl ispitesc şi îl ajută să *vadă* clar prin surul crepuscular: „Ziua se-ngână cu noaptea. înaltă,/ trestia stă oglindindu-se-n iaz. / Zorii-n delir, pustiitul amiaz / leneş scăzură în zarea cealaltă. / Iarăşi e seară. Şi iarăşi e treaz / duhul târziului, vântul de baltă. / Trestia-1 simte-mprejur şi tresaltă; / fulgi purpuratici o bat în obraz. / Iat-o - vibrând între mâluri şi stele: / Cântecul fâlfâie, cade-n inele, / tulbură orfic al apei timpan. / O nălucire a clipei, visare! / Până spre ziuă,-n răstimpuri, tresare / trestia tristă, uitată de Pan." *(Trestia).* E ceasul „perfecţiunii" pentru poet, al simplificării şi constrângerii formale maxime (sonetul), dar aşa cum la Eminescu, neptunicul, sonetele reprezintă o perfecţiune care a distilat fără să sterilizeze plasma germinală plutonică, sonetul lui Doinaş se prelinge, ca monstruoase ultime fructe-animale, spre suprafaţa de gheţuri ardente a lirismului său cosmotic: „Ca frunza ce se lasă pe izvor / îţi tulbur sufletul cu-o sărutare, / şi gura ta, sorbindu-mă, tresare

/ cu valuri care nu mai ştiu ce vor. / Nici focul nu cutremură mai tare, / nici vinul nu îmbată mai uşor. / Primeşti pe umeri un frunziş sonor/care se scutură dintr-o cântare./De ce suspini? Ce nour te pătrunde?/Pe frumuseţea ta ca peste unde/se lasă leneş un umbros vestmânt / Ah! frunza mea se face scrum pe gură.../Dar, putrezind, sălbatica nervură/îşi zgârie profilul în pământ." *(Sărutul).*

URATUL SI LIMITELE

Poezia delirurilor imaginare somptuoase, lirismul cosmotic implantat de idee şi germinând rigori, toată această orgie de forme lăuntrice, care irump titanic sau *par* a se domoli la chemarea „perfecţiunii", toată frenezia sensibilităţii imens bucuroasă parcă de *a fi* cunosc o misterioasă ameninţare („Ce pasăre străină, cu plisc aprins de iască, / s-a strecurat şi zboară printr-un văzduh pierdut / lovind pereţii negri cu aripa-i prostească?" - în *Camera fără ferestre):* cosmosul, trăirea lui de către poet sunt pândite mereu de prezenţa formativă a urâtului, monstruosului, amarului. întunericul poate fi nu numai noapte integratoare şi fecundă, ci şi tenebră care se refuză: „Marea se lasă uneori străpunsă / până în măruntaie de săgeata / soarelui nalt, dar prundul ei e negru. / Şi numai deviat prin zeci de straturi, / sluţit şi frânt de fulger, adevărul / luminii circulă-n împărăţia / meduzelor. Ce mai rămâne oare / din strălucirea lui?... Adâncurile / îşi au, de veacuri, adevărul propriu. / Deasupra lor, lumina flecăreşte. / Dar nici rechinul, nici înşelătorul / frunziş al carnivorelor fixate / pe stânci n-aud nimic din flecăreala / aceasta. Adevărul lor e negru." *(Vânzarea lui Platou ca sclavia Egina,* V). Limitele nu reprezintă doar modalitatea ideală de a pipăi lumea, de a o trăi cu voluptate, tactil, ci şi morbul suprem care roade în cosmos: „Gândul palpabil al lumii / muşcă sălbatic din sine, / roade luceferi şi mumii. / Sânge e apa-n bazine, / O respiraţie

castă / moare în plopi pe-ntunenc. / Chipuri ciuntite adastă / sus, într-un spațiu eteric. / Unde-s potecile sacre, / dâre din floare de nalbă? / Paznic de vechi simulacre, / luna - o bufniță albă - / scrie cu pana pe lucruri / cât şi de ce să te bucuri..." *(Nocturna,* II).

Doinaş recunoaşte, de altminteri, coexistența obiectivă, în propriul său lirism, dintre sensibilitatea orgiastică şi noaptea ei neprielnică („din ochiu-i stâng trec lebede în sănii, iar ştiuci de-argint, la copcă, pot fi prinse/în bulbul celălalt, întors spre noapte" - *Poetul ca negustorul de zăpada).* Pur liric, adică destăinuindu-se, el *vede* cum plăcerile metaforismului său tropical se resorb în zonele negurei pe măsură: „în mine, revărsarea văpăii de la tropic / o beau barbari de ceață din cupe mari de corn..." *(Sud).* Dacă răul e-ntr-însul, în poet, ar fi fericit să scutească lumea de acest rău, prin izgonirea sa din raiul cosmic („La poarta nopții puneți câinii răi / să bată duhul meu smălțat de brume" - *Epitaf).* Bineînțeles, însă, că răul existând în cosmos, există şi în el, deopotrivă, prin chiar cosmoticul său lirism; va spune prin urmare: „Bolesc în propriile-mi începuturi / ca vânturile lumii în Eol." *(Monolog)* sau „Există ape sacre ce-şi adună / numai în mine fluxul mohorât: / văpăi ce pentru alții ard în lună, / splendori împodobite cu urât." *(Ibid.)*

Sentimentul de a trăi urâtul ca un coşmar („în pofida faptului că intru-n răgetul unui şacal ucis / încercând să ies pe coate dintr-un / vis care-nspăimântă orice vis" - *Cuplu)* se transformă, ori mai bine zis prinde o nu mai puțin cumplită formă, într-una din cele mai fantasmagoric întunecate plăsmuiri (viziuni) ale lirismului monstruos: „Ce mi se întâmplă, oare? Simt un foşnet / în degete, mi-e brațul mai uşor; / în cap, o rodie plină cu aer / visează în zadar să facă sâmburi; / în locul inimii se tot lărgeşte / o scorbură în care locuiesc / furnici albastre; sexul mă plantează / la miezul nopții în pământ fierbinte. / Mai e, ascunsă, o ciocănitoare / de spaima căreia îmi scot afară / din gură limba, ca să nu mi-o-nşface / crezând că-i vierme. Ca prin țevi de trestii, / o fiară-n agonie mă respiră. / Când plouă, plouă înăuntrul meu... / Ce mi se-ntâmplă? Oare a-nceput / să crească-n mine tubularia, copacul / cu trunchiul gol şi rădăcina-n Styx?" *(Tubularia).* E, în aceste versuri, poate, naturalismul metaforizat, devenit plutonic, al lui Macedonski. Grozăvia trăirii lirice (o, cât de departe ne aflăm de pesimismul eminescian, de angoasa existențialiştilor!), în ultimul adânc al lirismului negru-cosmotic doinaşian.

Urâtul, diformul, monstruosul, amarul, tot ceea ce amenință, pe plan sensibil, viziunile poetice ale lui Doinaş, îşi impun prezența şi în zona iubirii, pe care versurile o cântă, însă, cu mare precădere, la marginile exacerbate până la gigantic ale senzorialității (de evitat, aici, termenul senzualitate, prea puțin relevant la nivelul cosmoticului).

Pornind de la gândirea ornată de miros a lui Platon, pentru Doinaş dragostea este primordial învăluită de tenebra cea rea; originea ei antropomorfică (metaforizată) el o găseşte în chipul despicat în două al unui monstru cosmic elementar, îngrozitor narcisiac: „venea un uriaş lovind pereții / cu umbra unui trup hidos, diform. / şi se pleca să-şi vadă fața hâdă / în recile oglinzi cu prund de-argint." Slutenia din desnădejde spintecată în două jumătăți, va întemeia dragostea telurică: „Dar chiar şi astăzi, noaptea apa lasă / pe pietre doi amanți subțiri şi pali, / culcați pe muşchi şi scoici ca pe mătasă / şi mângâiați pe umeri de corali. / Iar când se prind, apropiați, cu-o mână / ei dau viață unei vechi figuri, / căci trupurile-un trup diform îngână, / iar buzele - profilul altei guri / cu mult mai ars, mai fără de ruşine / muşcându-se nesățios, amar, / asemenea unor reptile pline/de sânge, fără linişte şi har." *(Forma omului)*

Nu e de mirare, aşadar, că poemul erosului universal, *Boare de dragoste* (apropiat stării magic-seminale din poezia erotică de bătrânețe a lui Blaga), sfârşeşte atât de drastic sumbru: „Apoi toate fac drumul scurt al întoarcerii: / în ce au fost, în ce trebuie să fie. / Paznicul nemilos de la uşa carcerii / înmulțeşte prizonierii cu o mie."

Consecințe ale unor atari principii, în poeziile de dragoste ale lui Doinaş vom fi întâmpinați de versuri care poartă pe ele polenul negru: „Ah, suntem primii oameni care-au bătut poteci / atât de-nguste, poduri mâncate de rugină." *(Camera fără ferestre),* ca şi cum el ar fi descoperit dragostea sub cea mai aspră stea (deşi orbitor promițătoare): „Atunci o stea de aur strălucea / deasupra, pentru anotimpul care / curând, curând avea să ni se dea / cu măşti de zgură şi cu fructe-amare" *(Stea tristă).*

îndrăgostitul e din începuturi ostenit de povara voluptăților („Te voi duce pe sub crengi aplecate / la nivelul sângelui meu ostenit"), ştiind că răsplata lor e-n infern: „Bine-ai venit, ființă preaciudată, / cu profil clar şi trup luminos / ca trâmbițele pentru judecată / care vor suna în tăriile de jos." *(Oră târzie).* Nu un infern mistic-moral, desigur, ci Hadesul cosmotic al iubirii prezente, numit metaforic cu o cruzime, cu o ferocitate lapidară, arareori întâlnită la poeți: „îndrăgostiții intră în femurul / unui nebun, şi mor ucişi în var." *(Alibi)*

Dar cea mai gravă consecință, pentru POET, rămâne primejdia, termita ideală care surpă, distruge materiile feerice ale artei sale. Frumusețea însăşi e morb cosmotic: „Iar umbra ei, căzând din mers pe plante, / le-ncovoia pentru putreziciuni / şi pentru-acele sfinte diamante / ivite cu trufie în cărbuni." *(Elegie).* Geometrul sensibil, visătorul de rigori - iată-1 cosmotic năpădit de urâtul pe care, de astă dată, pare a-l primi cu somptuoasă perversitate lirică, până la cea mai meschină manifestare a sa: „Cu ce călduri de iad şi negre ploi / veniră astăzi zorile pe lume? / Enorme bălării cu frunze moi / foşnesc pe țărm, ca mările în spume. / Tulpini diforme, zgârciuri pe nisip / răniră idealul receptacol / şi ruinară transparentul chip / căruia eu i-am fost umil oracol. / O, mare-n spasmuri, cu zvâcniri adânci, / de ce-ai întors genurile fertile? / în loc să cânte sarea, sus pe stânci / aud foind insecte şi reptile. / Pieziş e mersul astrelor pe grind, / iar datina stihiilor surpată, / de când un şoarece muri umbrind / cu stârvu-i putred cercul fără pată." *(Omul cu compasul).* La această treaptă de jos a întenebrării lirice, Doinaş *vede,* în sufletul material al lui Orfeu, fiara, monstrul sensibilității proprii, care îl va sili să o piardă pentru totdeauna pe Euridice: „nu sufletul, ci fiara lui din suflet / - divina fiară care-i deschisese / tărâmul cel de spaime, asurzindu-1 / cândva pe Cerber cu un alt lătrat - / el şovăia, în timp ce-nflămânzită, / cu ochii ei umplându-i ochii, fiara / îşi întorcea privirea-ncet spre pradă." *(Orfeu revenind din infern).* Ca această viziune plutonică să poată fi împinsă şi mai departe, delirul voluptuos cosmotic al lui Doinaş se răstoarnă în înspăimântătorul său întuneric absolut: „Pe şapte corzi ca vipere umflate / Lira-şi purta în brațe Cântărețul. / Delfini mureau pe valuri neumblate, / şi insule-şi scoteau plângând din spumă / grumazul alb, simțind că se sugrumă". *(Lira)*

Dat îi era astfel poetului român *să vadă* moartea artistului (cu tot ceea ce, metafizic, implică acest cuvânt: artistul), în cea mai apropiată pentru el manifestare mitic-reală: Lucian Blaga. Autorul „cenzurii transcendente" şi al „minus-cunoaşterii", magul-vates, încâlcit prin rațiune în jocul demoniac stârnit de el însuşi prin metaforele uzurpatoare ale sacrului, geniul care a creat mitul profanator al Marelui Anonim, demiurgul pe drept cuvânt împodobit cu păcatul capital al orgoliului, care şi-a replăsmuit pentru sine însuşi, ca un Narcis al ideii, lumea, pus deodată față în față cu neantul oricărei lucrări umane. Din Neant, Blaga a construit o metaforă, cu mare grijă articulată în toată țesătura şi implicațiile ei, ca operă. Neantul s-a răzbunat însă şi, până la urmă, într-o clipă a supremei confruntări, s-a prefirat, cu luminile de gheață moale iradiate de îngerii căzuți, în conştiința vie încă a celui ce l-a preamărit, frumos de blânda sa fățărnicie, pe Lucifer, hidosul, diformul, împăratul urâtului şi al monştrilor. Clipa celei dintâi şi celei din urmă confruntări s-a *realizat* prin urât. Aceasta e ideea poemului, scris de unul din discipolii care au venerat pe Creatorul-Anticrist: „Unic, hrănindu-şi harul şi-nfometându-şi huma, / el îşi răscumpărase neîncetat ivirea / pe lume ca un fruct al hazardului. Şi-acum, / când moartea, stând în

preajmă, îi sfâşia privirea / (dar nu pe dinăuntru, rozându-l ca un vierme, / ci ca o vremuire cumplită dinafară, / care strivea-n copite de albe pachiderme / tulpina lui de toamnă, întârziată-n vară) - / el țintuia cu ură, cu ochii lui ca fierul; / nimicul vast în care, mascând pe zei, pusese / o altă-mpărăţie legiferând misterul / sub zarea cu miraje a celor înțelese. / Tăcerea grea, pe care-o crezuse privilegiu / de domn, al său şi numai al său, acuma, iată: /îşi arăta reversul, părând un sacrilegiu / al propriului său cântec... în moartea-i repetată, / acum, prin el, ființa murea întâia oară / de scârba infinită că trebuie să moară! /" *(Moartea lui Tao).*

NEANTUL

Pentru Doinaş, al cărui lirism cosmotic e o fericită inflorescență gigantică de metafore, umbrită, bântuită însă de primejdiile imanente ale urâtului şi limitei, Logosul (adică opera, lucrarea sensibilă revărsată în lucrarea marelui real), în însăşi rostirea lui dintâi, e ceva meschin (îndoielnic), de unde şi precaritatea materiei, inconsistența principială a realului: „Uscați, sug sânge sâmburii de chitră. / Materia - tărâm de foc şi har - / e-atât de fină: numai o elitră / de scarabeu... Tu însăți eşti un zvon / al unui corp prin care trece vântul... / Iubito, cu ce glas ca de clapon, / subțire, s-a rostit, cândva, Cuvântul!" *(Plasă rară)*

De aici, până la conştiința neantului universal, nu mai e decât un pas. Contemplativ şi pesimist, Eminescu proclama neantul universal ca „vis al neființei" („Căci e vis al neființei universul cel himeric..."). Cosmotic, Doinaş se mulțumeşte să constate el însuşi că e visat de către neființa oarbă: „Şi pentru voi, şi pentru mine însumi / eu sunt real: Mănânc şi beau, am umbră / şi glas sonor, văpaia mă devoră. / Şi totuşi, pentru cineva nu sunt / decât un chip urzit în vis. stafie / a unui om care-ar fi fost posibil / dacă dezgustul de-a visa stafii / l-ar fi scârbit pe cel care visează."

Dacă lumea e un spectacol, din care şi lirismul poetului face parte, ochiul care priveşte spectacolul este neantul (şi în *Nocturna* I: „încet, ne-ntoarcem fața spre nimeni", ochiul este neantul): „Prin ochi de cucuvăi un iris mare/se uită-n noi. Şi vede-un iris mic / ce-ascunde sub culori o destrămare, / un vânt sub care nu mai e nimic, / Iar ochiul stă. Şi stă şi cucuveaua. / Doar vântul trece, frunza şi acel / pumnal ce-mpunge chiar în iris steaua. / O, noapte cu mirosuri de măcel, / fundal pictat de dincolo de scenă / pe care Lear îl poartă-n ochiul lui! / Ce linişte... O umbră de hienă / pândeşte-n noapte umbra nimănui." *(Elementele nopții)*

Ceea ce caracterizează în general cel mai înalt trăirea neantului, în acest lirism cosmotic, este fabuloasa lui concretețe, ca şi cum neființa s-ar afla chiar pe punctul de a expulza din sine ființa: „Cât de cumplit este să fii, când totul / e numai promisiunea lui a fi: / când trupul Celui fără trup e ca un / sălbatic roi de-albine-n căutarea / grădinilor cu floare increată!" *(Trei ipostaze ale mării,* III) sau: „tărâm născut din nou, pustiu avid / hrănind o neființă suverană, / pe care-acum îl despărțea de vid / doar propriul său fum, ca o membrană. / Era chiar locul însuşi. / împrejur, / foşnesc ciudate arătări şi ore, / pățanii care, neavând contur,/încă n-aveau nici gură să devore." *(Locul privilegiat)*

Şi dacă totul a pornit din meschinul Logos, dacă poetul e conştient de sterilitatea esențială a universului său metaforic, cu care e complice (urâtul, limitele), el îşi poate permite *să figureze* neantul în mod anecdotic, straniu ironic, ca şi cum prin ironie ar încerca să aneantizeze neantul: „- Şi m-am urcat, apoi pe gâtul unei / cumplite zburătoare, şi-am zburat. / Era o pasăre albastră foarte / numită Rock. Din clonțul ei cădeau / silabe de luceferi; trei abisuri, / unul într-altul, sure, ca trei pâlnii, / năşteau privirea ei. Şi-am tot zburat,/sus, peste nori, mai sus. Şi dintr-o dată,/ uitându-mă în jos, am observat / că se ouase. Oul ei e lumea... /

- Da, zise vărul meu. Dar fii atent / că pasărea aceasta nu există! / - Nu, nu există, i-am răspuns, în timp ce / mă agățăm cu mâinile-amândouă / de gâtul ei. Doar știu că nu există..." / *(între mine și vărul meu)*

PARABOLE ȘI BALADE

Atât de complexă și de modernă, sensibilitatea poetică a lui Doinaș, constituită primordial din acea trăire cosmotică în care nesecătuita sa capacitate imaginativă își creează propriul cosmos în cosmosul mare cu care se identifică până la anularea reciprocă; în care dragostea mereu se naște și moare spre a se integra pulsației universale și în care erosul, întocmai universului din care se desprinde și în care proliferează e, ca și marele joc de elemente căruia i se integrează, subminat cu teamă și voluptate de urât și de limite; unde solemnitatea, pompa și rigoarea sunt răsfrângerile repetiției ce dă trup infinitului timp și infinitului spațiu și totodată ideea, opera impusă cosmosului ca oglindă a lui în sine; unde o umbră, unde presimțirea unei primejdii, care nu se transformă nici în tristețe metafizică, nici în angoasă, duce această sensibilitate la pragul ce desparte ființa de neființă și conștiința neantului dă corp, în mod paradoxal-existențial neființei, prin orgia metaforică dovedită a fi cosmosul însuși și singura sa trăire posibilă, ca real, încât poezia devine mai mult decât o experiență personală (deși e neîntrerupt frenetic lirică), imaginea și unica realitate a lumii; această sensibilitate, deci, se va întregi, la nivelul plutonic, vizionar, al puterilor ei de penetrație în zonele „interzise" gândirii discursiv articulate, cu descifrarea sensului moral al existenței. Și cum existența în sine e indiferentă față de moral, dar cum sensibilitatea poetului cuprinde moralul, - se naște de aici un curios joc de planuri și intenții estetic ordonate, în care ironia, spiritul sceptic-didactic, o foarte transparentă

conștiință dureroasă - transparentă prin concretul imaginativ și prin figurarea anecdotică cvasiautonomă, joc închegat poematic într-un fel de parabole ce, oricăror alte modele literare ar corespunde, se dovedesc tipic doinașiene, prin orânduirea lor lăuntrică în structura sensibilă a celui ce le-a scris ca să luăm *noi* aminte. Iată, așadar, în cel mai firesc și mai izbitor mod, cum *morala* parabolei *Din lipsă de dovezi* ia chip cosmotic: „Soldatul a sărit în cerc cu-o spadă / și l-a străpuns cu vârful ei cel bont. / Și cercul a-nceput atunci să scadă, / apoi s-a preschimbat în orizont; / iar umbra lui a devenit țărână, / și petele de sânge - golfuri, mări. / Și nici o urmă n-a vrut să rămână / ca martor al acestei întâmplări. / De aceea, astăzi, nimeni nu mai crede / că spada l-a ucis pe Arhimede."

Cosmotică apare *moralitatea* și în *Cerbul vânăt* („Roua de pe umbra mea adapă / cerbul vânăt"), sub o formă alegorică: cerbul simbolizează noaptea marii comuniuni, întru puritate, a naturii cu poetul, căruia îi este dat, gândind-o, s-o impurifice, prin crimă. Căci nu atât faptul că animalul va muri de vânător, înseamnă crima, ci conștiința ruperii unității cosmotice este dătătoare de vină; și astfel raportul dintre cele două elemente cosmotice devine tragic: vânătorul „vede" prin „botul translucid" al cerbului „glasul încleștat" al victimei care, nu mai puțin, „știe" că va fi ucisă. Deși pură, comuniunea apare metaforic orgiastică: „și-mpreună, ca într-o agapă, / spargem cupe mari de crini involți / și cu faguri ne-amețim", ca și cum, în natură, Cina cea de Taină s-ar prefigura de-a pururi și imanent. Parabola *Miercuri* ține de aceeași modalitate vizionară (aici însă se pune în evidență amoralitatea stupefiantă a trăirii cosmotice): „miercuri" (nu fără trimitere la patronul practicilor oculte și al alchimiei) e ziua, momentul de har al întrepătrunderii cosmotice, la nivelul moleculelor care, în cutreierul lor elipsoid, de sfere cerești ce cântă, compun sevele copacilor; ieșind joi din bătrânul stejar, unde și-a petrecut orgia tăinuită, poetul se întreabă: în ce copac

sunt, oare, acum? - ceea ce înseamnă că numele de miercuri e doar simbolul celorlalte, fiecare dintre ele legându-se una cu cealaltă, în ciclul perpetuu al comuniunii întru cosmos. Dacă poemul începe cu versurile: „Ce-i astăzi, marţi? Aşteaptă. Ca mâine-n zori poetul / pătrunde iar sub coaja bătrânului stejar", şi dacă numele de marţi simbolizează (prin zeul la care trimite) primăvara sacră, vegetaţia, concepţia fără participarea elementului viril, ci doar a florii magice fecundând principiul feminin, - şi totodată agresivitatea!, - numele de joi (ieşirea din copacul mercurial-hermetic, al trăirii amoral cosmotice) simbolizează intrarea în cosmosul luminii (dar tot ca osmoză, trăită), al echilibrului dintre bine şi rău (asigurat de zeul atotstăpânitor), depăşind prin urmare amoralitatea. Implicite fiind aici patru personaje, dintre care trei alegorice (Marte, Mercur-Hermes şi Zeus), cel de-al patrulea, poetul, se situează la nivelul lor, datorită lirismului său ca trăire alegorică, în această parabolă, unde numai Venus e direct numită, cu lucrarea ei semnificativă de a aşeza zimţi, „prin gura unui greier", pe iarba care tremură la crepuscul. O singură dată, în seria parabolelor (toate ascund o învăţătură), conştiinţa morală individuală este de-a dreptul formulată, şi anume în *Vine un ceas:* ceasul când, privirile înspăimântate ale poetului, înconjurat de pigmei mai mari decât el, puşi de un zeu să-1 trezească, pentru a-1 face *să vadă,* descoperă că acvilele „de la miazăzi" („reflexul la zenit al faptei tale" - îşi spune el orgolios), care sfâşie „azurul beat" (poezia, lirismul său), nu sunt decât gigantici corbi. în rest, ceea ce tulbură lirismul, instituindu-1, e, pretutindeni, conştiinţa imoralităţii în sine a lumii, lipsită de sens, teatru absurd al nefiinţei. Demiurgul cosmic, stăpânitor al „balanţei", nu cunoaşte îndurarea (înşelând, natura continuă să promită: „Nu, încă nu era târziu: proporţii / strâmbate, romburi licărind în mâna / unor copii prea răsfăţaţi treceau / la orizont; de pe copaci răşina / aluneca pe buze de călugări" - prea răsfăţaţi copii ar fi, probabil, poeţii), iar

promisiunile naturii acoperă un absolut rău moral: „Cinci Preciste cu sfântul Prunc în braţe / veneau, plecau - rotite cerşetoare / la pragul care nu dă de pomană..." *(Ora 5).* în *Jocul celor vii,* s-ar părea că Marele Anonim al lui Blaga se întrepătrunde cu singuraticul Demiurgos care plânge, al lui Eminescu, şi astfel, bineînţeles, Dominus Creator nu poate fi decât un nefericit monstru moral: „Cel care stăpâneşte perspectiva / e mut, e nevăzut, e neştiut, / Prin noi, el se revoltă împotriva / muţeniei în care s-a născut" - muţenia fiind contrară Cuvântului, înseamnă că lumea nici nu există, de unde imoralitatea ei: prin revolta noastră împotriva neantului, cel care ne-a creat se revoltă împotriva propriei sale nefiinţe. La Doinaş, figurată în opera de artă din vechea marmoră, lumea închide în sine, fără izbăvire, însăşi durerea ei de a fi *(Laokoon):* „plângând sub daltă, fiecare trup / e sugrumat de propriul său şarpe" - adică şarpele care zace în fiecare dintre noi. Concentrând într-o parabolă şi în alegoria câtorva versuri ideea civilizaţiilor perisabile, din *Memento mori,* Doinaş, fără a gândi şi simţi pesimist, *constată* figurativ: „Escaladăm în goană un arbore - sistem / de lungi ramificaţii. Dorind să le măsoare / viteza naşte monştri". După metoda sa de a delira imaginativ (alegoric, aici), ca suprarealiştii, seria alegoric-metaforică deschisă de primele versuri se termină cu: „Dar uite: timpul se poticneşte, şi / - căzut pe-o rână - renul ne-aruncă jos din coarne" *(Renul).*

De bună seamă, clădită *din* şi *pe* neant, lumea, ca metaforă generală a nebuniei, prostiei şi absurdului, e - în conţinutul ei moral (lipsit de conţinut) - teatru: veche idee, reluată de Doinaş cu mijloace artistice care îl definesc puternic. Asemenea *Proverbelor* lui Brueghel, iată pregnanţa, îndrăzneala, cruzimea morală a unei imagini, consecutivă alteia, cosmotic pompoasă („aură într-un scuipat de zei"): „Ce-are a face! / Uite: se sărută / doi nebuni în gura unui leu" *(Ce-are a face).* Toată agitaţia teatrală a lumii poate fi apoi adunată într-un sac („Noi cei mai

norocoşi, am nimerit / în spaţiu-acesta strâmt, plin de lumină"). Cei strânşi grămadă, înghesuiţi într-însul, stupizi, demenţi, egoişti, nu au decât şansa de a-şi afla poziţia cea mai comodă: cu spatele la spatele inexistent al celui care poartă sacul în cârcă - deci şansa de a ignora neantul prin însăşi conştiinţa că el există *(Reportaj în sac).* Actorilor - din marele Teatru al lumii, prea încrezători în realitatea lui (nu altminteri ca toţi cei ce populează teritoriul satiric din *Laus stultitiae* al lui Erasmus), *Ii se joacă,* la rândul lor, o colosală festă existenţială: convocaţi în derâdere, în batjocură - „şoarece sărind din gură-n gură" (gravi şi tragici, precum însuşi poetul, între dânşii, călărind falnicul său Pegas) la existenţă, li se spune până în cele din urmă: „toată lumea afle trista veste: / întâlnirea nu mai are loc!", adică să-şi vadă de treburile lor, în nefiinţa ce le este propriul element *(Vestea).* Ceea ce nu înseamnă că omul, ca fiinţă morală, renunţă la lupta cu neantul. în *Asediul* („Cetate-n vârf de lance. Oştire nevăzută / Izvoarele-astupate şi fumul coborât" - aceasta e imaginea, prezentarea iniţială, *decorul* acţiunii), după crâncena bătălie, însoţită de foamete, molimi şi trădare, cei asediaţi se predau, spre a constata că inamicul nici n-a existat vreodată. în *Sentinţa* („Iar pentru vina de-a se fi născut"), înşiruirea de pedepse fabulate ca-n *Blestemele* lui Arghezi, ajungând probabil la concluzia că lumea e un haos, un inexistent, decide în privinţa culpabilităţii de a exista: „Acestea toate-l vor lovi pe drept,/doar dacă se va naşte-a doua oară". Nu numai teatru amăgind neantul, lumea poate fi, la modul „jocului secund", fotografie, film. „îmi plac fotografiile - la ceasul / când se preschimbă-n tigri", zice Doinaş, contemplând fotografiile-tigri, cu „halca lor de timp" în gură: tot o luptă zadarnică împotriva neantului crud şi plastic convertit în metafora poetului. împingând la maximum şi la „perfecţiune" virtutea sa de plasticizare, plin de ecouri din mirificul său cosmos liric, dar şi străpungându-şi poemul cu lama subtil eficientei ironii, Doinaş surprinde în fine, în *Somnambulul,* momentul

expulzării din nefiinţă a fiinţei care o conţine: „Tu - care ştii prea bine ce precar e / umbletul meu aici pe-acoperiş, / pe-aceste ţigle verzi şi-alunecoase,/pândit în jur de golul fără fund,/(spion paraşutat de noapte-n ţara / în care-o pasăre e împărat); / tu - care ştii ce fire-adânci mă leagă / de-ai mei, de cel ce mă respiră-n somn / ca pe aroma unei mări pierdute / (un timp sunt încă nenăscut, apoi / de-a pururi am să fiu cu ei alături); / tu - care ştii cât e de-ngustă puntea / între prăpastia fără-nceputuri / şi cealaltă care n-are capăt / (o, luna miorlăind îngroaşă noaptea / subtilul fir de-argint pe care calc); / tu încă nu mă vrei: mă laşi să umplu / cu mâinile întinse pipăind / ceva ce poate am purtat odată / pe dinăuntru - poate-un fruct în pârgă / (cât timp nu-i spui pe nume, el se coace / hrănindu-se din îndoiala mea). / Ci eu aud sub limba ta, ca-n trunchiul / scobit al unui fag o veveriţă, / cum se agită albul strigăt care, / sărind asupra mea, mă va trezi."

#

Parabolă a neantului, a aspiraţiei nefiinţei către fiinţă (a „setei oarbe de a fi", cum ar zice Eminescu), a increatului de a deveni întru creaţie, *Somnambulul* e un poem lucrat în formă anecdotic lirică, exprimând o trăire obiectivă cu date ale unei experienţe personale, subiective, o invocaţie tainică precum un monolog; patru paranteze jalonează discursul poetic, spre a-i da relief - în orice caz nu pentru a-l întrerupe. Prima şi a treia paranteză au comun faptul că numesc noaptea ca mediu al acţiunii-trăirii, noaptea neantului, noaptea nefiinţei, noaptea increatului, dar şi noaptea metaforic-anecdotic reală: cel care povesteşte ne face cunoscut că e un spion paraşutat într-o ţară în care împăratul este o pasăre (deci, într-un domeniu fabulos): apoi, că miorlăitul lunii îngroaşă noaptea (deci o face şi mai misterios reală). Cea de-a doua şi cea de-a patra paranteză ne relevă direct starea de făptură increată a povestitorului şi, apoi, ceva mult mai subtil, mai profund şi mai greu de ambiguitate:

L

fiinţa sa se pregăteşte a se naşte din nefiinţa sa, hrănindu-se ca un fruct din îndoiala - între a fi şi a nu fi - a povestitorului. Adevărul este că întreg poemul îşi desfăşoară metaforele pe muchea de cuţit a îndoielii obiective între a fi şi a nu fi, că toată ţesătura poemului implică întrepătrunderea fiinţei cu nefiinţa, mergând până la substituiri din cele mai îngrijorătoare, dacă, sub forma lor uneori sentimental lirică, n-ar ascunde o şi mai adâncă ironie. Astfel, firele care îl leagă pe povestitor de ai lui - părinţi, iubită, prieteni, copii -, tot atâtea posibilităţi ale fiinţării sale viitoare, dar şi ale unei fiinţări anterioare nefiinţei de acum, căci toţi aceştia îl respiră în somnul lor „ca pe aroma unei mări pierdute", sunt la fel de ambigue ca şi umbletul pe acoperiş al somnambulului (e, starea de somnambul, stare a fiinţei sau a nefiinţei?), pândit în jurul său de vidul absolut în care ar putea cădea (e, acest vid, fiinţă sau nefiinţă?). Sau este starea de somnambul o punte nu între ceea ce există şi ceea ce nu există, ci între două neante: „prăpastia fără-nceputuri", şi cealaltă „care n-are capăt"? Pe acoperiş, el întinde mâinile spre a pipăi „ceva ce poate am purtat odată pe dinăuntru", adică fiinţa sa anterioară nefiinţei - sau invers? Dar nici o angoasă nu respiră în acest sufocant joc dublu, dintre obiectiv şi subiectiv, dintre fiinţă şi nefiinţă, joc împătrit chiar până la urmă, - ci numai constatarea şi trăirea sa ca atare, ca un dat insolubil, pe care nu-l va dezlega nici lumina strigătului ce, sărind (agresiv!) asupra somnambulului, îl va trezi: la ce?

Nu s-ar putea spune că cele două celebre balade ale lui Doinaş, *Mistreţul cu colţi de argint* şi *Sf. Gheorghe cel Fals,* în care tehnica jalonării (narative, aici) cu paranteze sau dialoguri ar ajuta la dezlegarea misterului existenţei din *Somnambulul.* Şi totuşi, ironia ambiguităţii, din ultimul poem, apare, sub formă diferită, ce-i drept, în balada *Mistreţului.* Amestec de Hyperion şi Don Quijote, prinţul din Levant al lui Doinaş aspiră la imposibil; faţă de voievodul astral, care aspiră ontologic degradant la condiţia pământeană (şi e prin urmare cu gravitate sfătuit de

Creator să renunţe), vânătorul levantin aspiră ideal-real la doborârea fiarei fabuloase; mai aproape de Don Quijote, el e un halucinat (citeşte însă: iluminat), şi soţii săi îl sfătuiesc să renunţe, fiindcă nu-l cred întreg la minte (în Bavaria, el ar fi avut soarta lui Ludovic al II-lea, catolicul neurastenic, a cărui satanică puritate - „d'une beautd terrifiante d'astre mort" o cântă Jean Cocteau); sfaturile soţilor sunt în primul dialog binevoitoare, în al doilea „isteţe" (bănuitoare), în al treilea „îndrăzneţe", în al patrulea „dispreţuitoare", pentru ca în final, când fiara ideală se dovedeşte a fi reală, ei să fie nevoiţi să asiste la moartea prinţului, doborât de propria sa plăsmuire fantasmagorică, mai adevărată ca *ironia* slugilor lui. Prinţul din Levant al lui Doinaş nu reprezintă, ca Hyperion, geniul aspirând în jos, ci *poetul* care, realizându-şi idealul himeric, moare fericit, reintegrat în cosmosul anonim. Iar sfârşitul baladei, acel vers enigmatic „şi cornul sună, însă foarte puţin", nu revelează oare ironia cosmică, neantul, moartea grabnică, „puţină" a poetului, faţă cu nemurirea găunos orgolioasă a geniului? Tn *Sf. Gheorghe cel Fals,* povestea e cum nu se poate mai ironic-sentimentală, deoarece „fecioara fără preţ", Cecilia, e o gâsculiţă boceaccescă, pe când trimisul diavolului, deşi convertit după săvârşirea păcatului, nu iese nici el din romanţios. Dar aici, în trama ironică a baladei, intervin cele patru paranteze, dintre care cel puţin primele trei conţin perfid ironia în sublim, ceea ce dă întregului ton dizolvant-estet al poemului substraturi aneantizante, întocmai ca în Teatrul lumii: în prima paranteză sunt invocaţi heruvii, în a doua serafii, în a treia arhanghelii - aceştia din urmă, prea târziu!, deşi a patra paranteză ne avertizează, moralizator, „că niciodată nu e prea târziu"! Şi oare, atunci, morala aceasta nu apare mai grea de ironie decât invocaţiile anterioare?

Poet plutonic, structural romantic, vizionar însă nu prin reflexivitate, ci prin integrarea cosmetică a lirismului său, prin voluptatea indicibilă, în nivelul simţurilor, cu care trăieşte şi ştie

să se bucure de existența cosmosului şi, mai adânc, a existentului însuşi, Doinaş e un artist prea profund ca să nu intuiască şi chiar să străvadă prin realul fabulos de metaforele care-1 constituie şi-1 articulează, urâtul şi neantul ce se-ntreţes într-însul. Dar, prea angajat cosmotic, el se mulțumeşte să constate şi să accepte, ca parte integrantă a ființei, neființa. De aceea, poezia lui nu cunoaşte angoasa personală şi nici pesimismul. Ca estet, el va da totuşi un răspuns răului, zădărniciei şi nimicului în lume, prin ironie. Ironia aceasta nu mai e însă romantică: ea nu luptă împotriva cosmosului şi realului, ci împotriva neantului imanent lor, într-un joc de ambiguități existențiale, care, prin chiar faptul că e joc - şi deci produs al atitudinii estetice - afirmă prin ceea ce nu există tocmai ceea ce există şi prin urmare plăcerea de a trăi inexistent-existentul.

***Familia*, nr. 10-11,1970**

DESCRIEREA UNUI POET: NICHITA STĂNESCU

Culegerea retrospectivă de versuri, din 1967, *Alfa,* e îndeajuns de restrictivă față de începuturi, pentru ca lirismul lui Nichita Stănescu să poată fi, cu însuşi ajutorul său, mai lesne de zugrăvit. Din placheta *Sensul iubirii,* autorul n-a mai reținut decât două poeme: *Marină* şi *O călărire în zori - cea* de a doua, dedicată tânărului Eminescu. împotriva titlului şi dedicației, *O călărire în zori* nu aminteşte cu nimic de vechiul model; în schimb, beția călăririi, via senzație campestră, exultanta virilă şi narcisismul barbar ne întorc la Macedonski. Aşa cum, în *Marină,* întreg sunetul e macedonskian:

> Ci ia-ți calul de căpăstru, pune-ți talpa-n scări şi du-te:
> e o lume-acolo, alta, a copacilor şi-a mării.
> Păsări albe peste turle trag cu aripa volute.
> Se roteşte marea-n țărmuri, pietrele țin gustul sării.

Dacă, la poetul *Stepei,* cultul cavalin se leagă de sentimentul spațiului nesfârşit, pe care Blaga îl atribuia, stilistic, sufletului slav (chiar Macedonski făcea caz de componenta sa rasială), în lirismul acestuia mai întâlnim, ca surse imagistice, domeniul osteologic (craniul, vertebrele, coastele, sternul, clavicula, cubitul, metatarsul, femurul - *Noaptea de noiembrie, Răsmerița morților)* şi întrepătrunderile voluptoase ale materiei invizibile (suflet, spirit - *Cu morții, Noaptea de noiembrie);* or, la Nichita Stănescu, toate acestea revin, căpătând bineînțeles noi, mai accentuate, originale sensuri poetice. N-am indicat însă tradiția macedonskiană cu scopul de a deschide perspectivele unei ascendențe, după cum nu simțim nevoia de a cerceta

puternica influență a lui Vasko Popa asupra tălmăcitorului său în limba română. Autorul *Elegiilor* şi *Necuvintelor* există prin sine însuşi, prin suflul său liric propriu, restul fiind material de studiu pentru criticii care nu ştiu să comunice direct cu opera. Totuşi, selecția macedonskiană, operată de Nichita Stănescu în debuturile din *Sensul iubirii,* ne ajută prin faptul că ne trimite direct înlăuntrul universului său personal. Căci versuri precum: „Cerul era în mine şi avea de orizonturi / curbate coastele spre stern..." *(Mişcare în sus)* sau: „Pâlnie imensă de trupuri, în mişcare, / trupuri de oameni, trunchiuri de arbori, trupuri de cai..." *(Turnare de soare pe pământ)* ori: „Dau strigăt de plăcere şi strigarea / înţepeneşte-n aer, ca un pod, / pe care trec retrageri de armate / cu trup verzui, miriapod..." *(Descoperirea stelelor)* ori: „Iar suntem înscrişi într-un cerc, / şi nu mai ştim de unde începem şi unde / ne sfârşim, în spațiul dat / rezemat pe coloana acestor secunde..." *(Basorelief cu îndrăgostiți)* cu toate că includ imensități spațiale, oase, cai, exultantă virilă, răsucesc sensibilitatea macedonskiană într-o lume de forme lăuntrice organizată prin curburi, pâlnii, poduri, cercuri şi coloane. Va fi, mai apoi, destinul poeziei lui Nichita Stănescu de a stăpâni estetic lupta acestor contrarii, dezvoltate şi desfăşurate delirant în alte contrarii. Fiindcă, iarăşi, versuri ca: „De aer eşti, de aer sunt. / Unul prin altul ne-ndepărtăm spre poli, / abia ducând o frunză lipită de vânt, / ca pe brațul unor înotători..." *(Spirală albastră, sfâşietoare)* sau: „Şi-ar cădea peste oraş, peste linii ferate, / peste păduri, peste fluvii / o dureroasă ninsoare de-trupuri / străvezii, suave, imaginare şi nimeni / nu le-ar bănui..." *(Dureroasa ninsoare)* sau: „Voci joase vorbeau atât de încet, / încât adormeam şi mă trezeam între două vocale, / partea nevăzută a insului meu / iluminându-se de focuri bengale..." *(Pasărea trecând printr-un nor)* deşi includ voluptățile materiei invizibile, dau plăcerii o tonalitate feerică, dulce-umană şi deloc spectrală şi aberantă.

Ciclurile *O viziune a sentimentelor* şi *Dreptul la timp* aparţin, aşadar, unei depline perioade unitare întru Nichita Stănescu, deoarece corporalitatea mătăsoasă a naturii *(Adolescenţipe mare)* şi cromatica incantație *(Cântec.* „Tu ai un fel de paradis al tău") exprimă chiar sensibilitatea diferențiată a poetului, adică sentimentul trăit în viziunea concreteții suave a lumii fizice în general, dreptul la timp neînsemnând nimic altceva decât dreptul la dragoste, adică la bucuriile şi nostalgiile ei implicite, care dau aură imediatului, actualului gustat ca atare. Momentul iubirii e festiv, poetul realizând nu numai importanța: „Şi păsări mari se coborau pe lănci / şi pe statui, pe cabluri, peste iarbă... / Luceau intens, presate de un cer / pe care-1 începea iubirea noastră..." *(Sărutul)* ci şi unicitatea lui: „Noi, locuitorii acestei secunde, / suntem un vis de noapte, zvelt, / cu-o mie de picioare alergând oriunde". *(Cântec.* „Amintiri nu are decât clipa de-acum")

Sentimentele au *puteri, ele* acționează magic asupra naturii, supunând-o: erosul convoacă sursele luminii, pentru ca poetul să dispună de ele ca imagini, în jocul său incantatoriu dedicat iubitei:

> Vin sentimentele prin iarbă, târând
> un soare prelung şi o lună prelungă, arzând,
> îți vor găsi gleznele, îți vor izbi gleznele
> cu umbre de fosfor te vor izbi în curând.
>
> *(înserare marină)*

Liric prin excelență (ceea ce vrea să spună: sentimental), Nichita Stănescu descompune *cantabil* senzații de echilibru, spre a le transmite celor olfactive: versul „yola aceea dementă" cântă, pe când repetarea prepoziției „după" ritmează mişcarea fizică, creând totodată o tulburătoare ambiguitate: „te strângeam într-un fel în brațe când simțeam mirosul de algă, şi altfel când simțeam mirosul de mentă - yola se-nclina conform îmbrăţişărilor, yola se-nclina conform mirosurilor, care determinau felul

îmbrățișărilor". Dar, purtat de sentimente, poetul nu se mulțumește a *cânta* prin imagini, prin jocul lor de nuanțe; el trece la analiza stării erotice - alchimică, desigur, - pornind, „obiectiv", de la muzică:

Muzica alegea din mine, ca un magnet,
sentimentul arămiu, sentimentul violet.
Le ridica în sus ca pe niște fire
de iarbă-n încolțire.
Și cine veghea putea să zărească
un câmp arămiu, un câmp violet,
deasupra cărora se desfăcea, încet,
șirul nocturn al stelelor palid-albastre
sub care,
tâmplă lângă tâmplă,
coastă lângă coastă,
se-mbrățișară
viețile noastre.

(Muzica)

încercând, în *Elegii,* să depășească viziunile senzoriale, adică în materie și prin materie, provocate de sentiment, Nichita Stănescu apelează la abstract, așa cum presocraticii gândeau ontologic natura și adeseori nu făceau deosebire între poezie și filozofie. Trecerea de la haos la ordine, imuabilitatea sau devenirea ființei, elementele și sensul existenței, iată tot atâtea probleme puse cu o candoare glacială - spre deosebire de inzi, care și-au pus problemele cu o nesfârșită tristețe metafizică. Dar, la poetul nostru, această răsturnare în abstract corespunde contradicției sale sensibile fundamentale dintre chemarea stepei infinite și spațiul răsucit în sine. O sete abstractă, pe de o parte, și o saturare abstractă, pe de alta. Tentația ideii în luptă cu necesitatea formei: „El începe cu sine și se sfârșește cu sine. / Nu-1 vestește nici o aură, nu-1 / urmează nici o coadă de cometă". *(Elegia întâia)*

întoarcerea în sine, adică în *cochilia* nonexistentului: „El este înlăuntrul desăvârșit, / interiorul punctului, mai înghesuit, / în sine decât însuși punctul". *(Ibid.)* Imitând profeții, poetul insinuează gnomic: „Vor așeza acolo un zeu / ca să ne-nchinăm lui, pentru că el / apără tot ceea ce se desparte de sine". *(Elegia a doua)*

A treia elegie „expune" tehnica contemplației poetice, adică a *vederii* creatoare: ca la mistici, avem o „trezire" lăuntrică, o „glorie" a privirii spre interior, unde apar „peisajele curgătoare ale somnului". Această „privire", creatoare fiind, inversează perspectivele și cel care contemplă devine obiectul propriei sale vederi, fructul ei, consumat de ea: „Copacii ne văd pe noi, / iar nu noi pe ei. / Ca și cum, s-ar sparge o frunză / și-ar curge din ea / o gârlă de ochi verzi. / Suntem fructificați. Atârnăm / de capătul unei priviri / care ne suge", „ca și cum", spiritual drogat, poetul ar fi căzut pradă viziunilor sale, care îl supun *neantului plin* (căci, înconjurat de o sferă de vid, de o verzuie tristețe, el a rămas înlăuntrul acestui neant central, unde contemplația e întoarsă în sine - în afara timpului - „criză de timp" - iar *vederea* a fost transferată de asemeni frunții, tâmplelor, degetelor, și un joc nemaipomenit începe între senzațiile de „golire" și de „umplere"; golirea realului din ființă, ce se petrece nu fără dificultate - poetul se identifică cu obiectele reale spre a le reține, dar în zadar, fiindcă, irealizându-se, ele tind să se reconstituie într-o altă ordine a lumii decât aceea pe care au părăsit-o; jocul e de fapt o luptă îngerească, în materialitatea vederii: „Camera se varsă prin ferestre și eu nu o mai pot reține în ochii deschiși. / Război de îngeri albaștri, cu lănci curentate, / mi se petrece-n iriși. / Mă amestec cu obiectele până la sânge, / ca să le opresc din pornire, / dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe / spre o altă orânduire".

în *A cincea elegie* realul se răzbună, însă merele, frunzele, umbrele, păsările, adică *natura,* cheamă poetul la judecata lor: inocent, poetul, care nu poate descifra sensul judecății, e

condamnat „indescifrabil" de însăşi ignoranța sa, la perpetua „încordare a înțelesurilor în ele însele", până la identificarea lor cu realul, adică cu natura - merele, frunzele, umbrele, păsările, ceea ce înseamnă că din cercul său vicios nu poți ieşi pe căile lui proprii. Poetul este deci, acum, refuzat de real. E drept, totuşi, că versurile respective ascund o ambiguitate, căci în al patrulea din ele: „şi mă condamnă indescifrabil / la o perpetuă aşteptare, / la o încordare a înțelesurilor în ele însele / până iau forma merelor, frunzelor..." verbul „iau" se poate referi deopotrivă la înțelesuri şi la poetul însuşi.

Nici *A şasea elegie* nu aduce o rezolvare: afazic, repudiat de înțelesuri, poetul recunoaşte neputința sa de a alege „între două schelete de cal". Sensului moral-mistic din poemul *între două nopți* al lui Arghezi, Nichita Stănescu îi opune tema acestei elegii, cu estetica sa existențială, a „golirii" şi „umplerii", a opțiunii imposibile între neantul plin şi realul gol: „Stau cu o lopată în mână, între două gropi, / şi nu pot, în ploaia măruntă / să aleg prima pe care voi astupa-o / cu pământul muşcat de ploaia măruntă."

Dar, în *A şaptea elegie,* poetul renunță la luptă, cedează, optând pentru real, confundându-se cu el; în numele merelor, îşi scuipă sâmburii printre dinții tinerei fete; în numele cailor, nechează. Declară a fi renunțat la atingerea sacrului (de fapt, falsa mistică, vizionară a poetului nu avea nimic comun cu sacrul) şi intră, o dată cu realul pragmatic, în delir teratologic: „întind o mână, care-n loc de degete / are cinci mâini, / care-n loc de degete / au cinci mâini, care / în loc de degete / au cinci mâini."

Asemenea unui Luceafăr sedus de Cătălina, cel convertit la real e purtat de aceasta, în *Elegia a opta, hiperboreeana,* spre ultimul nord al rațiunii (poetul fiind acum alcătuit din „lucruri fixe"), unde femeia vrea să-1 „nască viu", căci Hiperboreea e un „mortal" tărâm geneziac, de ape proteice, tărâmul tristeții şi orbecăirii. Idealul „minții" îşi descoperă însă limitele, tot într-o viziune, alegorică: „Se-arată-o sferă cu întunecimi ca munții, / pe care păsările stând înfipte-n ciocuri, / cu pocnet greu de aripi, o rotesc. / Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici. / Putem vedea mari berze-nfipte-n stânca / mişcându-se încet. Putem vedea / vulturi imenşi, cu capul îngropat în pietre, / bătând asurzitor din aripi, şi putem vedea / o pasăre mai mare decât toate, / cu ciocul ca o osie albastră, / în jurul căreia se-nvârte / cu patru anotimpuri, sfera. / Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici / şi-o aură verzuie prevesteşte / un mult mai aprig ideal."

După cum alegorică e şi *Elegia oului, a noua:* oul fiind realul, înlăuntrul căruia şinele nu se poate despărți de sine:

Dintr-un ou într-unui mai mare
la nesfârşit te naşti, nezburată
aripă. Numai din somn
se poate trezi fiecare!
din coaja vieții nici unul,
niciodată.

Problematica dureroasă revine în *Omul-fantă;* materia, în ideea sa, e consumată de ideea materializată: „El mănâncă o frunză, / dar o mănâncă pe dinlăuntru. / El este în afară pântec / şi înlăuntru gură cu dinți. / Nu se ştie cine îl mănâncă pe cine." Ca unică certitudine, moartea e însuşi sufletul vieții: „Sufletele morților, / sunt atmosfera terestră. / Respirăm sufletele lor; / sufletele lor îşi înfig câte un deget / adânc în respirația noastră." Idealismul hegelian, conştiința de sine a ideii apărând poetului ca o pururi dureroasă conştiință: „Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. / Se văd împreună, deodată, / unul pe celălalt, / unii pe ceilalți, / alții pe ceilalți, / ceilalți pe ceilalți. / Nu se ştie cine îl vede pe cine."

Căci ideea nu este decât cercul, închis în sine, al realului. Drept consecință, în *Elegia a zecea,* bolnav de acest adevăr (derivat din *cogito ergo sum):* „Sunt bolnav. Mă doare o rană / pe care mi-o port pe tavă / ca pe sfârşitul sfântului Ioan / într-un dans de aprigă slavă", poetul, care nu suferă de „boala metafizică" a

lui Blaga şi nici nu tinde la complexul de superioritate al lui Camil Petrescu, cel halucinat de idei, delirează înspăimântat de invazia conceptelor în lume: „M-au călcat aerian / abstractele animale, / fugind speriate de abstracţi vânători / speriaţi de o foame abstractă, / burţile lor ţipând i-au stârnit / dintr-o foame abstractă. / Şi au trecut peste organul ne-nveşmântat / în carne şi nervi, în timpan şi retină / şi la voia vidului cosmic lăsat / şi la voia divină."

Astfel că, îndoielnică poetic, dacă nu zadarnică, se arată soluţia dată de cea de *A unsprezecea elegie,* de un anume optimism:

tu, conţinut mai mare decât forma, iată
cunoaşterea de sine, iată
de ce materia-n dureri ia naştere din ea însăşi,
ca să poată muri.

Marea criză de real, din *Elegii,* a fost prin urmare depăşită totuşi, poate şi prin oboseala ce a însoţit marea tensiune lăuntrică. Nu există însă, în acest caz, alt refugiu decât *poezia* (ciclul *Obiecte cosmice).* O îndeajuns uc aspră poezie a resemnării melancolice, în lirismul viril care, la Nichita Stănescu, pune accentul, dintre cei doi termeni, pe primul (lirismul): în ruine, un chip fumegător (Aufoporfrer *în a patra dimensiune);* o lumină slăbită, cuvinte cu sunetul pălit *(Peisaj cu bătrâni);* cercetarea, însoţită de plictiseală şi spleen, a structurilor fixe *(Raid în interiorul pietrelor);* monumente funerare aztece *(Morţii);* peisaj în declin *(După luptă);* monotona reverie, destrămarea *(Râu plutind);* împietrirea chipurilor veşnicei iubiri *(Măştile de fier).* Tonalitatea generală a acestui ciclu de după cataclismul ideatic, ciclu bogat nutrit estetic în fiecare din titlurile mai sus-amintite, îşi află suprema expresie prin versurile poemului *Descălecare,* creat parcă de albastrul „treaz" şi „golit", ce lasă să se *vadă* peisajele curgătoare ale somnului, adică de tehnica contemplaţiei, prescrisă de cea de *A treia elegie:*

Şi plopii se acopereau cu trupuri de copii
ţinând de frâie trupuri lungi, de cai,

şi câte-o pasăre, trecând, le tulbura
plasma verzuie-amestecându-i între ei.
Iar când se-ndepărta ţipând în zbor,
cu penele-ncleiate de un sânge ireal,
făpturile din plopi alunecau
pe jumătăţile de cai, rămase.
O, şanţurile pline de un fum verzui
se înecau, şi-abia mai distingeam
în fumul răsucit deasupra lor
câte un frâu, alunecând din câte-o mână

Teoretic, pentru Nichita Stănescu, acum, poezia înseamnă act spiritual de maximă elevaţie, dar suficient sieşi, căci, sfânt monstru, se împerechează cu ea însăşi, spre a cădea apoi, din înălţimile stelare, pe pământ; întoarsă deasupra noastră, ea se spune pe sine, prin cuvinte *(Poezia).* O nouă dramă începe însă, a cuvintelor de care se slujeşte poetul; ideea le consumă:

Sunt devorat. Ultimele
le aud sfărâmându-i-se-n dinţi
cuvintele mele,

ca nişte oase ale foştilor părinţi!

(Ideea cu gură)

Proprietatea poetului asupra cuvintelor se dovedeşte totuşi foarte precară şi altminteri, deoarece ele au existenţă autonomă; „Cuvintele mă ajung din urmă / pipăindu-mă cu mâini de orb / foarte subţiri, şi sunând sticlos, / de câte ori izbutesc să-mi atingă / urmele absenţei." *(Căderea oamenilor pe pământ).*

Autonomia, obiectivitatea lor, e în sine aberantă şi relaţia poetului cu ele nu implică mai puţine primejdii decât existenţa abstracţiunilor: „înhămat sunt / la un arc abstract. / Scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine / măştile râzând şi plângând ale cuvintelor."*(Ibid.)* Dacă le stăpâneşte însă, dresându-le ca pe entităţi rebarbative, spre a se bucura apoi de libertatea lor de el controlată - între haosul lor înspăimântător şi *cealaltă* orânduire,

nu mai puțin neliniștitoare, se interpune semnul egalității: „Somnul cu fierăstraie-n el / taie capetele cailor / şi caii aleargă nechezând cu sânge, / ca nişte mese roşii, fugite pe străzi, / de la cina cea de taină..." *(Somnul cu fierăstraie-n el)* sau: „O armură singură, mergând pe țărmul mării / şi făcând un zgomot asurzitor, / ocolită de pescăruşi şi de suflete / femeieşti, ale înecaților."(*O armură).*

Nimic nou, față de toate acestea, în *Oul şi sfera,* poetul rămânând egal cu sine doar prin virtuozitate. Ca şi cum *virtuozitatea* ar fi un alt loc de refugiu, după cataclism, decât *poezia.* în *Toamnă, Cântec* („Sunetele au urechi de iepure şi de câine"), *Greața, Cântec* („Moare circular cine poate să moară"), *Scrisoarea medievală, Cântec* („Coagula tristețea deodată"), *înger refuzat de păsări* ori *Pe podul din Avignon* (unde claviculele şi vertebrele se lasă ispitite de ritmuri delicate şi fragile), tot atâtea poeme antologice, resturile din sensibilitate ale crizei de real şi ale problematicii cuvintelor transpar ca-ntr-un joc fără miză importantă. La acest calm timp al său, Nichita Stănescu îşi reaminteşte idealurile cavaline şi virile ale adolescenței macedonskiene: „când printre cai eram un sfânt de cal / şi tu erai un şir prelung de nimburi." *(Cântec.* „Această oră o desfăşurăm ca pe un şal") sau: „Mureau în rana mea un şir de luptătoare, / plin de sângele lor, nechezam, / tu erai un nimb şi coborai dintre culori -/eram un sfânt de cal nepământean..." / *(Ibid.)* sau: „îmi fac de cap, îmi fac de frunze, îmi fac de cai, / pentru săgeți trupul meu este crescut". *(Cântec.* „N-am mai murit de foarte multă vreme")

Imaginea osteologică s-a edulcorat (s-a minulescianizat): „cu obrazul pe o pernă mişcătoare / pe un portativ curbat, de oase, nota do." *(Alt cântec)* Metafora e virtuoză, fără consecințe deci „Singurătatea sparge sticlă până târziu" *(Sâmbătă, cu motociclete),* precum viziunea, lucrată şi ea, „cu artă": „De altfel nu mă interesează decât aripile păsărilor / pentru că bat foarte încet, / pentru că bat în interiorul lor, / care este în acelaşi timp interiorul timpului. / Aici sunt odăi, camere, culoare, / săli de

tron. / Regele păsărilor nu are aripi. / El nu zboară pentru că prin el / se zboară şi se dă din aripi." *(Transparentele aripi)*

Fără a fi egal, pe toată întinderea sa, deşi năzuința care i-a stat temei ar fi pretins-o, *Laus Ptolemaei* reprezintă, în opera lui Nichita Stănescu, treapta sigură a maturității, şi realizările parțiale sunt pe măsura ambiției. A trecut patosul bărbătesc, al juvenții, au trecut sentimentele exultante, a trecut criza cunoaşterii, a trecut plăcerea pură a poeziei, cum a trecut şi virtuozitatea subțire. La această vârstă lirică, poetul îşi îngăduie să atace temele cosmice şi morale cu uneltele bine pregătite de toate încercările subiective şi formale ale vârstelor anterioare. Oasele pot fi invocate acum (şi prezența lor de-a lungul noilor poeme rămâne obsesivă), cu patetismul strunit al insului dominat de etos: „ O, voi sumbre păcate față de propriul trup, / genunchi trădător şi umăr laş, / pântec insolent, coastă / prea fragilă ca să slujeşti unei corăbii, / stern emoționat pentru nimic, arcadă / încoronând un ochi miop, bărbie / călcâi al lui Achile, în plină față / implantat, şold / învinețit de greutatea unei săbii / şi voi, vertebre, cranii ratate, / parcurse de singurătatea măduvii. / Tu, beregată, tu draga mea, / tu sclava mea iubită, / tu, rădăcină a copacului numit / «Axios!»" *(Expunere).*

în versuri grav şi simplu articulate (peste descărnarea exasperantă din atâtea *Elegii),* prin care lirismul străbate fără nevoia de a supune neapărat cuvintele unor împreunări incestuoase, într-o curgere lăuntric clasică, poemele răsfrâng într-adevăr sufletul lumii şi oglinzile omului: *Menhir* (universul fizic şi morbul său, timpul); *Repede ochire asupra animalelor* (diversitatea şi perfecțiunea barbară a cosmosului, cu corolarul ei, singurătatea umană); *Ciudă pentru prea puținele sentimente exprimate în jurul ideilor* (contemplația filosofică a lumii, înalta renunțare); *Câmp* (certitudinea *morală* a sistemului ptolemeic); *Aleph la puterea aleph, II* (precarul sens al sensului); IV (eternitatea clipei, în trăirea afectivă); VII (ataraxia candidă a poetului matur); *A inventa o floare, I* (solitudinea poetului între

cuvintele de el îmblânzite); *Certarea lui Euclid, IV, V* (imuabilitatea - angoasantă - a lumii eleate).

Filtrată de vârstă, aşadar, formularea poetică din *Laus Ptolemaei* se prezintă ea însăşi ca un filtru pur liric al gândirii. Uneori, ca o constatare meditată: „Sunt vapori de aer ce curg în clădiri / prin găurile clanţelor grele. / Linia mării e dreaptă, menhiri / se scufundă în mine, portocale / strivesc sub paşi, înaintând, / împotriva timpului curgând." *(Atmosfera)*

Alteori, ca o constatare incitantă prin paradoxul ei - îngăduit gândirii poetice: „Un număr în viteză este mai mare / decât un număr care stă...," *(Aleph la puterea aleph, VI)* sau: „Numerele sunt abstracte, / Cea mai mare viteză a lor / este viteza cea mai abstractă..." *(Ibid.)* iar alteori ca o constatare delirantă, vizionară: „Spun că sunt peşti de sunet, în vorbire, / că îi putem pescui cu undiţa. / Declar că sunt smaragde şi porfire / încoronând literele. Surd, surd, astupat de apă / în care n-au mai căzut îngeri, de mult. - / Şi cal cu bot lung care nu se adapă / din cuvinte." *(Cântec de scos apa din urechi, II).*

Primul exemplu, deşi alătură date obiective şi subiective, situează poetul în faţa complexităţii unitare a cosmosului real, în care timpul se integrează ca o componentă imanentă; al doilea exemplu exclude, în sine, prezenţa poetului, căci constatările nu sunt decât paradoxuri de sine stătătoare; al treilea exemplu implică numai poetul, deoarece constatările reflectă exclusiv zona sensibilităţii lui. împreună, ele configurează aria formală pe care se desfăşoară lirismul acestui poet. Dar, de Ia crisparea *Elegiilor* la confruntarea metaforică a sistemului ptolemeic, deci a realului fix şi riguros, arta poetică a lui Nichita Stănescu şi-a dezvăluit finalităţile. între *Sensul iubirii* şi sensul certitudinilor imaginare din *Laus Ptolemaei,* care sunt, fireşte, aproximative, fiindcă sunt lirice, creşte chipul dinlăuntru al unei opere literare.

Există, apoi, în *Necuvintele,* dincolo de aluviuni, dincolo de lupta sensurilor cu realul pe care îl macină şi de care ele sunt la rândul lor măcinate, şi dincolo de autoflagelarea întru verb a

poetului devorator de substanţe eterice - sintetizate, toate, într-o *Inscripţie nedescifrată:* „Trecea foarte repede râul, deşi / numai el era de faţă, tot timpul. / Fiind de faţă el trecea / cu faţă cu tot, astfel / ne sărutam cu gâturile retezate. / Cuvintele tale şi cuvintele mele / erau lipite, pentru că / în locul din care se năşteau / era unul şi acelaşi pentru amândoi. / Zeu cu două trupuri şi fără cap / astfel alergam tropăind / din patru picioare, / cu patru mâini rezemându-ne de ziduri. / Trecea foarte repede râul, deşi / numai el exista. / Existând el trecea cu existenţă cu tot. / Astfel rămâneam singuri, înfriguraţi / dormitând în aceeaşi rotulă. / La mijloc fără culoare, la margine fără sunet - " un lirism sentimental dedus, alimentat exclusiv de afecte, fără imixtiuni ideatice, neameninţat de vidul noţiunilor acţionând ca incubi, dar un lirism fructificat de multele pe rând lepădate ("Am dormit pe un tăiş de sabie osos, / până mi-a devenit şiră-a spinării"). Poetul e în sfârşit singur, şi nu singular: „nevăzut trec prin nimeni, prin alţii / cu monstrul meu personal merg la pescuit." *(Mă fac nevăzut).* Renunţând a-şi mai problematiza singurătatea, trăind-o pur şi simplu, ca dat existenţial ce-i poate încorona insul chiar prin faptul că i-l subminează şi astfel i-l face sensibil lui însuşi: „Sunt aşteptat de către o ventuză, / m-aşteaptă dintele cel alb rânjit, / cel al leoaicei, stând lehuză / cu foamea transformată-n mârâit". *(Arta poetică)*

Iată de ce „problemele" de odinioară au devenit, în conştiinţa sa afectivă, simple umori - ale artistului: „Prea repede se schimbă ceea ce numim / stări de spirit,/ e ca şi cum acelaşi mim / într-o cazarmă ar adormi mereu / în şirul nesfârşit de paturi supraguse din lăuntrul meu". *(Mim)*

în *Bufonul şi moartea,* în *Legea,* în *Ciocârlia de la Austeriitz,* această solitudine acum dobândită face meditaţia mai puţin chinuitoare, dar mai amară, în sensul că fibrele unui *întreg uman* vibrează cu acea tonalitate joasă, gravă, sumbru personală, moartea nemaifiind decât sorbitura unicei guri; în sensul că tristeţea orânduirii umane vine din limitele proprii individului care le resimte; în sensul că omul suferă pentru că înălţarea sa e

coborârea sa, în aerul său, pe pământul său, cu respirația și vedeniile lui date în propria-i clipă, mult prea grea de trăire. Sentimentul singurătății nu piere și nici măcar nu scade, când iubirea încearcă să lupte împotriva lui: „La despărțire mi-ai făcut un semn amical / cu mâna foșnind ca o frunză./ Sufletul de păianjen, sufletul de cal / se destrămau încet ca o pânză / sau ca o umbră de potcoavă, însângerând / fiecare secundă din apropiere..." *(Memoria asasină)* sau: „Mi-e sufletul culcat pe colți de lupi. / Devine Ioc dunga subțire de tăcere / și, de sub palma lată a mea, umărul tău / cu șuierat de tren se smulge-asurzitor / spre un tunel, spre vid, spre hău, / spre-un chip neinventat, trăind în viitor". *(Mânie lentă)*

Conjugate gândului, veninului meditativ ce-i pătrunde integral ființa pentru ca astfel poetul solitar să-și aibă locul în curgerea totului care-1 mână și îl petrece pe el însuși, în sânul plinului pustiu universal - simțurile s-au încărcat, participând la mișcarea generală, adunând în ele parcă toată masa naturii menită să-1 înghită și să-1 piardă în chiar plinul ei respingător și devorant:

Apar sferele bolnave, buboase, livide,
împingând cerul nopții, apăsându-1 într-o parte.
Devin umede fusele pomilor, devin lichide,
și curg asprele lucruri, până departe.
Să stăm pe bănci și să privim prin aerul umed
întoarcerea Fiului risipitor,
îl recunosc după înfățișare, după sunet
și după felul în care mor
păsările de noapte, deasupra lui,
și după frigul plin de reptile amfibii
încolăcindu-mi-se pe călcâi
pe glezne, pe tibii...
(Contemplație)

La pragul acesta al său, cosmosul îi apare lui Nichita Stănescu întocmai ca o uriașă plantă carnivoră, care consumă lent și rece omul contemplator.

Luceafărul, nr. 51,1969

M. BLECHER SAU „BIZARA AVENTURĂ DE A FI OM"

Analizând sensul existențial al *suferinței,* ca situație-limită **(în** al doilea volum din *Philosophie: ^Existenzerhellung"),* Karl Jaspers observă că suferința este o îngrădire a ființei umane, o nimicire parțială; pe fundalul oricărei suferințe pândește moartea. Cine consideră suferințele ca și cum n-ar fi ceva definitiv, ci evitabil, nu se găsește încă în situație-limită, ci le concepe drept nesfârșite ca număr, dar nu drept ceva aparținând în mod necesar ființei; ele sunt individuale, nu privesc ființa în întregul ei. A combate suferința înseamnă a presupune că poate fi abolită. Rezultatul acestei lupte rămâne totuși pururi limitat. Doar în situația-limită apare suferința drept ceva imuabil, și. oricât ar lupta împotriva ei, cel ce suferă o simte ca pe ceva străin lui și totuși ca aparținându-i. Mai autentic în nefericire decât în fericire, omul e paradoxal împins să caute cu temeritate fericirea; dar, pentru a se păstra în existențialitate, el trebuie să străvadă fericirea prin umbra suferinței imuabile, pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent împlinită pozitivitate a ființei umane. Nu poți ajunge la conștiința de tine însuți fără a simți perpetua prezență amenințătoare a suferinței. Ținând strâns de originar, suferința capătă un sens neconceptual, împlântat în absolut. Suferința individului nu mai este, accidental, o fatalitate a abandonării sale. ci manifestarea, în ființa sa, a existenței. Acum poate răsări limpede gândul că, atunci când vezi suferind pe alții, e ca și cum ei suferă în locul tău, și ca și cum s-ar cere existenței să suporte suferința lumii ca propria sa suferință.

Am recurs la observațiile lui Jaspers. deoarece, aplicate operei lui M. Blecher, ne scutesc, prin preciziunea și exactitatea

lor, de a „filosofa" critic asupra unui autor care nu numai că a cunoscut şi s-a simţit aproape de scrierile lui Kierkegaard (asemeni compatriotului şi contemporanului său B. Fundoianu), dar este el însuşi un scriitor de tip existenţialist: nu prin afilierea la o grupare sau la un curent literar, nu prin influenţă dinafară, ci prin structură. într-adevăr, boala gravă şi fatală, care, declanşată la începutul tinereţii, a imobilizat în suferinţă întreagă această tinereţe a lui M. Blecher şi a pus îndeajuns de grabnic capăt vieţii sale nu constituie, în cazul sensibilităţii artistului, decât un accident. Autorul romanului *Inimi cicatrizate* s-a născut sub semnul *suferinţei şi* a trăit-o încă din copilărie, ca situaţie-limită, adică în mod existenţial; boala de mai târziu i-a oferit poate doar răgazul de a da expresie artistică trăirilor lui originare. Concludente sunt, în acest sens, amintirile din vremea pubertăţii, presărate deopotrivă de-a lungul paginilor de retrospecţie ce revin aproape obsedant, printre experienţele legate de boală şi consemnate sub titulatura revelatoare şi înşelătoare totodată, *întâmplări în irealitatea imediată* şi *Vizuina luminată* (revelatoare, fiindcă au puterea de iradiaţie multiplă a unui simbol, şi înşelătoare, pentru că par a trimite la posibilităţile de autentificare lăuntrică prilejuite de apariţia bolii). Iată un citat exemplar din *întâmplări...,* în care retrospecţia e provocată de contemplarea unei fotografii dintr-o carte de anatomie, reprezentând mulajul de ceară al interiorului urechii: „într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conţinut, ca fosilele acelea delicate şi bizare cari reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprentele fine ale conturului lor.

într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost nişte excrescenţe multicolore, cărnoase, pline de organe complicate şi putrescibile, ci nişte goluri pure, plutind, ca nişte bule de aer prin

apă, prin materia caldă şi moale a universului plin. Era, de altfel, senzaţia intimă şi dureroasă pe care o resimţeam adesea în adolescenţă, când, de-a lungul vagabondajelor fără sfârşit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca şi cum oamenii şi casele în jurul meu s-ar fi încleiat dintr-o dată în pasta compactă şi uniformă a unei unice materii, în care eu existam doar ca un simplu vid ce se deplasează de ici-colo, fără rost.

In ansamblul lor obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă însoţea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentaţii factice şi triste. Când scăpăm câteodată de viziunea plictisitoare şi mată a unei lumi incolore, apărea aspectul ei teatral, emfatic şi desuet."

Aşadar, în jurul expresiei „senzaţia intimă şi dureroasă", situată în experimentele adolescenţei, se organizează o complexiune de trăiri, care, toate, ţin de suferinţă, la nivel existenţial: întâi, repulsia faţă de materia în alcătuirea ei dată; realul obiectual este aparenţa unui v/d mai plin de sens, deoarece mai pur şi mai autentic, decât ceea ce, în mod precis, îl înlocuieşte; apoi, pe acelaşi plan, repulsia organicului, ca materialitate putrescibilă, înlocuind golul, pe care de fapt îl uzurpă; din cauza acestei imposturi a realului (oamenii şi casele nu sunt decât compactă, uniformă şi unică materie abhorată), cel care îl detestă şi îl demască îşi trăieşte propriul *vid* cu egala oroare a lipsei de sens; în sfârşit, sentimentul teatralităţii lumii obiectuale, deci al caracterului ei falacios *(decoruri* factice şi triste); plictisitoare, mată şi incoloră, în materialitatea ei, lumea e încă o dată înşelătoare prin „emfatica" şi „desueta" ei „teatralitate". întreaga formă literară a pasajului de mai sus se reduce deci, pe de o parte, la suferinţa adânc structurată în sensibilitatea naratorului şi la neantul revelat prin această suferinţă; neantul resimţit fie ca un plin paradiziac, râvnit cu deznădejde, fie ca un vid absurd, menit să interzică orice nădejde. Sub formularea *morală* a „Eclesiastului" stă un alt pasaj din *Vizuina luminată,* care îşi relevă interesul prin împrejurarea că,

pe de o parte, trimite la experiențele copilăriei, iar pe de altă parte, le leagă de meditația din pragul morții, acoperind însă același strat profund al suferinței existențiale:

„Erau gunoaie pentru căutat mărgele o viață întreagă și întâlneam oameni murdari, cu saci în spate, care le răvășeau încet, cu atenție. Și apăreau obiecte de metal, din lemn putred și, răvășind mereu, apărea tot ceea ce (se afla) în casele, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele cele mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hârtie subțire de mătasă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă atâta când un servitor le sparge, sau dispar, sau se strică puțin de tot, și cărțile rare, și covoarele, și statuetele de porțelan, toate veneau aici în fragmente, plesnite, rupte, stricate, cu aspect lamentabil, amestecate cu mațe puturoase și viermi, în gunoiul care își fumega murdăria în ploaie.

Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi, exact ca și trupul lui, și omul sfârșește în putoare, cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățăm pe câmpul de gunoaie, și învățătura m-a pătruns până în măduva oaselor, încât nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna."

Desigur, ca mai peste tot, în general, în *Vizuina luminată,* interesul estetic e scăzut (acest gen de meditații moral-metafizice pretindea patos profetic, deci tocmai ceea ce lipsea unui scriitor, al cărui stil „de o mare preciziune și luciditate", unde halucinația se exprimă „în geometrie stilistică", după cum atât de pertinent nota Lovinescu, se putea încorpora doar „la rece"). Dovadă că, atunci când nu se distanțează moral de lumea pe care o respinge, ci se integrează ei pentru a o trăi direct, apropiindu-și suferința existenței însăși, precum în *întâmplări...,* literatura lui M. Blecher devine teribil de autentică: „întunericul în jurul meu se risipi puțin; lumina zilei venea murdară și prăfuită prin câteva geamuri

duble. Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pământului. Tăcerea plutea în aer veche și mucegăită.

Cine ar fi putut bănui unde mă aflu? Era locul cel mai însolit din oraș și simțeam o bucurie calmă gândindu-mă că mă aflu acolo.

In jurul meu zăceau fotoliile strâmbe, grinzile prăfuite și obiectele părăsite: era însuși locul comun al tuturor visurilor mele.

Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvârșită câteva ceasuri."

Dacă în primul citat din *întâmplări în irealitatea imediată* am întâlnit oroarea existențială față de lumea obiectuală, iar în pasajul din *Vizuina luminată* condamnarea morală a acestei lumi (osândită ea însăși de a pieri într-un întuneric penitent), aici *locul* existențial este chiar semiîntunericul, mucedul și obiectualul degradat, loc, aparent, nu de suferințe, ci de beatitudine. Aparent, fiindcă atât întunericul, mucegaiul și obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinței: ceea ce scriitorul numește „beatitudine" nu e decât posibilitatea pe care suferința i-o dă de a comunica direct cu existența în sine, prin conștiința precarității lumii reale. Lucrul se confirmă pe deplin, printr-un alt pasaj din *întâmplări...,* de asemeni retrospect în adolescență: „aceeași dureroasă problemă, a felului în care oamenii își petrec viața, servindu-se, de exemplu, de odăi, ori simțind ca un corp ciudat, ramificat ca o ferigă și inconsistent ca un fum în ei, deodată, un miros deosebit, ca mirosul profund enigmatic al mucegaiului; când evenimente și oameni se desfac și se închid în mine ca niște evantaie; când mâna mea încearcă să scrie această ciudată și neînțeleasă simplicitate, atunci mi se pare, o clipă - ca unui condamnat la moarte care o secundă își dă seama, altfel decât tuturor oamenilor din jurul lui, de moartea care îl așteaptă (și ar vrea ca zbaterea lui să fie altfel decât toate zbaterile din lume, reușind să-I elibereze), - că din toate acestea va ieși deodată

cald şi intim un fapt nou şi autentic, care să mă rezume clar ca un nume şi să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înţelesului vieţii mele..."

Aici, acuitatea trăirii nu scade cu nimic prin explicitul ei: organizarea meschin materială a lumii (a locui în odăi), stigmatizată, metaforic, de mirosul „profund enigmatic" al mucegaiului, totul fiind atât de simplu şi de neînţeles („neconceptual" - „nichtbegriffen" zice Jaspers), fulgerarea de o secundă, în conştiinţă, a celui gata să moară şi să-şi împlinească moartea *lui,* pentru sine liberatoare, contactul direct şi perfect cu existenţa... Căci suferinţa s-a păstrat intactă în integralitatea ei, atât de viu propusă literar prin „enigma" mucegaiului. întregul a devenit absolut de dureros limpede, nu mai încape nici cea mai mică putinţă de înşelăciune, n-a mai rămas decât *suferinţa,* ceva străin şi în acelaşi timp cu desăvârşire apropiat fiinţei umane: „Ceea ce văd acum în jurul meu diferă foarte puţin de ceea ce vedeam cu o secundă mai înainte, dar are nu ştiu ce aer de autenticitate, ce pluteşte în lucruri, în mine, ca o răceală bruscă a atmosferei iarna, care măreşte deodată toate sonorităţile...

în ce constă simţul realităţii mele?

în jurul meu a revenit viaţa pe care o voi trăi până la visul următor. Amintiri şi dureri prezente atârnă greu în mine şi eu vreau să le rezist, să nu cad în somnul lor, de unde nu mă voi întoarce poate niciodată.

Mă zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată. Este cert că e plină zi, că ştiu unde mă aflu şi că trăiesc, dar lipseşte ceva în toate acestea, aşa ca în grozavul meu coşmar."

Cât despre boală, scriitorul consideră suferinţa provocată de ea din acelaşi plan profund, existenţial, adică având conştiinţa limitelor luptei cu boala, ca suferinţă; el este pe deplin conştient că, în combaterea suferinţei, rezultatul rămâne mereu parţial - M. Blecher consemnează aceasta în romanul bolii, în *Inimi cicatrizate:* „în timp de un an de zile un bolnav desfăşoară exact

atâta energie şi voinţă câtă trebuie pentru a cuceri un imperiu. Atât doar că le consumă în pură pierdere. Iată de ce bolnavii pot fi numiţi cel mult nişte eroi negativi".

Dacă citatele de care ne-am servit până acum ajung pentru ca, în cazul nostru, observaţiile lui Karl Jaspers, de la începutul acestei analize, să-şi vădească eficienţa, urmează să cercetăm formele specifice ale experienţei existenţiale, în opera lui Blecher. într-adevăr, pornind chiar de la mica culegere de versuri *Corp transparent* şi trecând pe rând prin proza din *întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată,* descoperim o serie de constante formale, ca expresie a aceleiaşi trăiri de profunzime. Aceste constante sunt: 1. precaritatea materiei obiectuale (conştiinţa dureroasă a obiectualităţii); 2. haosul material (obiectual); 3. tentaţia şi oroarea putreziciunii, murdăriei şi gelatinosului; 4. tentaţia lichidului şi fluidului; 5. umezeala; 6. decorul; 7. feericul (visul); 8. neantul; 9. „atmosfera". Toate sunt forme ale suferinţei.

1. Cu versuriie din poemul *Când: „Mâinile tale, pe piano ca doi cai / cu copite de marmoră",* izbitoare prin puternica, violenta obiectualitate a imaginii, ne aflăm încă într-o zonă metaforică a sensibilităţii. Pentru că, în proza din *întâmplări în irealitatea imediată,* obiectele îşi impun doar materialitatea lor nedezminţită, dureros identificabilă ca atare: „aderenţe puternice mă legau de ele, cu anastomoze invizibile ce făceau din mine un obiect al odăii la fel cu celelalte, în acelaşi mod în care un organ grefat pe o carne vie, prin schimburi subtile de substanţe, se integrează trupului necunoscut". Dar relaţia cu ele nu este una de simplă constatare a prezenţei lor (o frază ca: „înmormântarea era o simplă înşirare de obiecte" - nu trebuie să ne înşele), ci implică întotdeauna suferinţa, în pofida aparentei atracţii irezistibile dintre cel ce le suferă şi ele, ca într-o brutală uniune mistică: „între mine şi lume nu există nici o despărţire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap până în picioare, ca şi cum pielea

mea ar fi fost ciuruită". Trăite veşnic ca ceva străin şi totuşi apropiat, încorporat sensibilităţii, ele pot fi privite dinafară (aparent) cu o „satisfacţie" sadică: „Ceea ce era mai comun şi mai cunoscut în obiecte, aceea mă tulbura mai mult. Obişnuinţa de a le vedea de atâtea ori isprăvise probabil prin a le uza pieliţa exterioară şi astfel ele îmi apăreau din când în când jupuite până la sânge: vii, nespus de vii", însă prezenţa lor - prin însăşi natura lor obiectuală, indiferentă şi pasivă - constituie acel ceva străin şi ameninţător, în potenţiala sa agresivitate: „convingerea că obiectele puteau fi inofensive deveni egală cu teroarea ce câteodată mi-o impuneau. Inofensivitatea lor venea dintr-o lipsă universală de forţe". Neutrale („comune"), ele formează deci lumea negativului, creaţie demonică: „s-ar fi zis că o putere răutăcioasă extrem de perfidă dădea lucrurilor aspectul lor cel mai comun, pentru a mă pune pe mine în cea mai mare încurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor".

într-o lume atât de exactă, orice iniţiativă devenea de prisos, dacă nu chiar „imposibilă" - iarăşi, prin urmare, ascunsă în materie, ideea suferinţei, cu care lupta nu poate fi niciodată câştigată, în acelaşi timp, concluzia că lumea (prin comunul ei, prin „exactitatea" ei absurdă) ar rămâne ceva pururi *străin* trăirii autentice: „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare; niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sângele nu va ţâşni în valuri. Toate lucrurile, toţi oamenii erau închişi în trista şi mica lor obligaţie de a fi exacţi, nimic alta decât exacţi. în zadar aş fi putut să cred că într-un vas erau dalii, când acolo se afla o eşarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuşi de puţin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-şi putea permite să ia eşarfa drept flori". Primejdia simţământului de „stranietate" (simţământului de a fi căzut în lumea comună „ca o eroare") apare totuşi cu adevărat atunci când, ameninţat de obiectu-alitatea realului, cel ce suferă - şi prin aceasta se autentifică - riscă să se piardă mai rău ca printre obiecte, dacă dă suferinţei sale, prin boală, un sens pur accidental, aşa cum i se întâmplă lui Emanuel, în *Inimi cicatrizate:* „Există momente când eşti „mai puţin decât tine însuţi" şi mai puţin decât orice. Mai puţin decât un obiect pe care îl priveşti, mai puţin decât un scaun, decât o masă şi decât o bucată de lemn. Eşti dedesubtul lucrurilor, în subsolul realităţii, sub viaţa ta proprie şi sub ceea ce se întâmplă în jur... Eşti o formă mai efemeră şi mai destrămată decât a elementarei materii imobile. Ţi-ar trebui atunci un efort imens ca să înţelegi inerţia simplă a pietrelor şi zaci abolit, redus la «mai puţin decât tine însuţi», în imposibilitatea de a face «acel efort»". Asemenea consideraţiilor „morale" din *Vizuina luminată,* starea sentimentală, mila de sine însuşi, din acest pasaj, denotă o opacizare a viziunii existenţiale, o diminuare a puterilor „trăirii" autentice. Deoarece „trăirea" însăşi s-a obiectualizat. Numai contactul direct cu materia, ca *totalitatea obiectuală* acum, face posibilă revelarea existenţei, prin suferinţă (revenim, citind, la experienţele din *întâmplări...):* „regăsesc toată melancolia copilăriei mele şi acea nostalgie existenţială a inutilităţii lumii, care mă înconjura de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite. Materia brută, - în masele ei profunde şi grele de ţărână, pietriş, cer sau apă ori în formulele ei cele mai neînţe-lese, florile de hârtie, oglinzile, bilele de sticlă, cu enigmaticele lor spirale interioare, ori statuile colorate - m-a ţinut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereţii ei şi perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om.

în orice parte mi se îndrepta gândul, el întâlnea obiecte şi imobilităţi, ca nişte ziduri în faţa cărora trebuia să cad îngenuncheat.

Mă gândeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei şi nopţi întregi mă zvârcoleam, agăţat de serii de obiecte ce se înşirau în memoria mea, fără sfârşit, nişte scări mecanice ce îşi desfăşurau neîncetat mii şi mii de trepte.

Câteodată pentru a stăvili valul de bucurii şi culori ce-mi inundau creierul, imaginam evoluţia unui singur contur, sau a unui singur obiect".

Textul e foarte important, adunându-se în jurul expresiei „bizara aventură de a fi om", expresie care rezumă experienţa existenţială a lui M. Blecher, şi nu întâmplător apare, în conjunctura acestui contact imediat cu totalitatea materiei obiectuale, materia brută, ale cărei forme, terorizante prin lipsa de sens („inutilitatea lumii"), silesc pe cel ce le trăieşte să le cuprindă (să le stăvilească) în concentrarea unui singur obiect. Starea existenţială e definită, apoi, prin atributele „melancoliei" şi „nostalgiei", care, la rândul lor, au menirea de a sugera vaga infinitudine a suferinţei, căci, legate de conştiinţa inutilităţii lumii, nici melancolia, nici nostalgia nu au vreo dulceaţă lirică, ci indică mai degrabă cenuşia lipsă a trăirii pure întru existenţa ca atare. Şi cum e vorba de o retrospecţie în copilărie, deci înainte de „accidentul" bolii, structuralitatea suferinţei, la M. Blecher, se confirmă cu o nouă putere. Un alt text, şi mai pur stilistic, mai cristalizat, mai „geometric", accentuând asupra imensităţii şi zădărniciei materiei, îi surprinde, de asemeni transparent, agresivitatea şi deci lasă să se întrevadă, fără patos „moral" sau „sentimental", suferinţa, goală şi generală ca un concept, şi totuşi „trăire" plină, adică *bizara aventură de a fi om:* „în jurul meu materia dură şi imobilă mă înconjoară din toate părţile - aici în formă de bile şi de sculpturi - în stradă în formă de copaci, de case şi de pietre; imensă şi zadarnică, închizându-mă în ea din cap până în picioare. în orice sens mă gândeam, materia mă înconjura, începând de la hainele mele până la izvoarele din păduri, trecând prin ziduri, prin copaci, prin pietre, prin sticlă..."

Dar această materie agresivă, fascinantă şi abhorată, se relevă la M. Blecher nu numai ca ceva ameninţător, în „bizara aventură", ci şi, în reversul ei, drept ceva precar şi inexistent - adică, mai precis, surprinsă în aneantizarea ei. Uneori, precaritatea materiei e „suferită" în însăşi obiectivitatea subiectului (citām din *Inimi cicatrizate):* „ De câteva minute se simţea foarte fragil încheiat. La fabricile de sticlă lucrătorii se amuză să arunce în apă bucăţi de compoziţie topită care se întăresc şi devin mai rezistente decât sticla obişnuită, de pot fi lovite chiar cu ciocanul, dar dacă un mic fragment se desprinde din ele toată masa se preface în pulbere" - unde comparaţia cu obiectul vitros trebuie subliniată, căci obiectele de sticlă revin obsedant în experienţele lui M. Blecher (chiar titlul culegerii de versuri *Corp transparent* trimite la aceeaşi observaţie). Consemnarea precarităţii materiei poate fi legată de o meditaţie estetică: „în definitiv nu există nici o diferenţă bine stabilită între persoana noastră reală şi diferitele noastre personagii interioare imaginare. Când se aprindea lumina în pauză, sala avea aerul că revine de departe. Era în atmosferă ceva precar şi artificial, cu mult mai incert şi mai efemer decât spectacolul de pe ecran". *(întâmplări...).* Sau poate duce, ca în tablourile impresioniştilor, la o viziune estetică: „Vegetaţia aspră a dunelor făcea un vădit efort de fragilitate şi cursul însuşi năpârlea în culori mai tandre. Plaja se amplifica haotică, irizată în nuanţe de imensă destrămare. Lumea nu mai cântărea decât aburi şi lumină." *(Inimi cicatrizate)* Precaritatea materiei vizează în aceeaşi măsură umanul (conversaţia corporalizată): „Vorbeam astfel despre orice, amestecând lucruri adevărate cu lucruri imaginare, până ce toată conversaţia căpăta un fel de independenţă aeriană, plutind detaşată de noi prin odaie, asemenea unei păsări curioase - de a cărei existenţă exterioară, de altfel, dacă pasărea ar fi apărut într-adevăr între noi, nu ne-am fi îndoit mai mult decât de faptul dacă vorbele noastre n-aveau nici o legătură cu noi înşine.

Când ieşeam din nou în stradă, aveam senzaţia de a fi dormit adânc. Visul continua însă parcă mereu şi priveam cu uimire oamenii vorbind între ei cu seriozitate. Ei nu-şi dădeau, oare, seama că se poate vorbi cu gravitate despre orice, despre absolut orice?" *(întâmplări...)* - ultima mai pregnant, dacă nu mai profund, iarăşi, obiectivitatea lumii, în totaliatea ei: „Conturul

obiectelor mai exista încă, dar acest firişor subţire, care, la fel ca pe un desen, înconjoară o casă pentru a face din ea o casă, sau stabileşte profilul unui om, conturul acela care închide lucruri şi oameni, copaci şi câini, abia de mai ţine în limitele lui materia gata să se prăbuşească. Ar fi fost de ajuns ca să desprindă cineva firişorul acela din marginea lucrurilor pentru ca deodată casele acelea impozante, lipsite de propriul lor contur, să se lichefieze într-o materie uniform de tulbure şi cenuşie." *(Inimi cicatrizate)* Totul se dezintegrează deci, se destramă, se irizează, se fărâmiţează sau se sparge, îşi pierde conturul şi se dizolvă în „materia" cenuşie, compactă şi inexistentă - totul e condamnat de fragilitate şi precaritatea materiei, care se prăbuşeşte în ea însăşi, în nefiinţa ei tulbure şi dureros concretă. Iar subiectul, care e materie desprinsă de ea şi totuşi integrată ei (subiectul e „cantitate"), îi absoarbe nefiinţa, în propria sa diminuare de fiinţă: „Volumul odăii pierdu straniu din densitate. Claritatea lucrurilor cântărea mai uşor, şi oricât de adânc aş fi respirat rămânea în piept un gol amplu, ca o dispariţie a unei importante cantităţi de mine însumi." *(întâmplări în irealitatea imediată)*

2. Haosul materiei obiectuale ca viziune şi trăire constituie de fapt un derivat şi o consecinţă extremă a precarităţii materiei obiectuale (a conştiinţei dureroase a obiectualităţii). Deopotrivă cu fascinaţia abhorantă a lumii obiectelor, haosul material presupune atracţia integratoare în suferinţă şi spaima faţă de agresivitatea materiei, întru suferinţă: „Vara umflase haotic parcul, copacii şi aerul, ca într-un desen de nebun.

Tot suflul ei fierbinte şi amplu crescuse monstruos în verdeaţă, gras şi debordant.

Parcul se revărsase ca o lavă; pietrele ardeau; mâinile îmi erau roşii şi grele." *(întâmplări...)* Dezordinea diferă totuşi de constanta precarităţii, prin aparenţa ei de exterioritate, ca şi cum ar implica, prin însăşi modalitatea sa proprie, o deranjare a raporturilor dintre subiect şi obiect, o ruptură amestecată între

ele, menită să împiedice unitatea quasi-mistică între subiect şi obiect şi obiectul-subiect. Menită doar, fiindcă urmele contactului imediat se păstrează: „în jurul lui sărea dulapul, cărţile şi masa, vechile lucruri familiare, bine cunoscute, dar acum ele se desprindeau nesigure în luciditatea lor tulbure, ca vorbele haotice ţipate de o voce necunoscută într-o hărmălaie de mulţi oameni adunaţi într-o sală" *(Inimi cicatrizate)* - expresia „luciditatea lucrurilor" denotând tocmai permanenţa unităţii. Aparenţa constatativă - şi nu de comunicare (comuniune) persistă încă: obiectele erau apucate de o adevărată frenezie de libertate. Ele deveneau independente unele faţă de altele, dar de o independenţă ce nu însemna numai o simplă izolare a lor, ci şi o extatică exaltare" *(întâmplări...),* şi iarăşi, totuşi, în comparaţie cu citatele „precarităţii" şi în contextul lor, „frenezia de libertate", semnificând haosul într-o lume obiectual solidară, ca suferinţă, implică acea integrare - dezintegrare, specifică imediatităţii existenţiale a suferinţei. încât simpla constatare: „Odaia păstra vag amintirea catastrofei ca mirosul de pucioasă într-un loc unde s-ar fi produs o explozie" *(întâmplări...)* nu contrazice intimitatea, în existenţă, a haosului, faţă cu precaritatea materială a lumii, ca sursă a trăirii autentice, în suferinţă, ci poate fi considerată consecinţă extremă a precarităţii.

3. Constanta *tentaţiei şi ororii putreziciunii, murdăriei şi gelatinosului* reprezintă forma cea mai degradantă (cuvântul nu are, aici, nici un sens peiorativ, moral) a contactului existenţial cu materia, în opera lui M. Blecher, formă în care suferinţa nu exclude însă (aparent) plăcerea sau chiar fericirea, ce îşi capătă totuşi sensul, prin suferinţă. înainte de a fi o privelişte sau de a fi contactată afectiv, materia imundă se oferă simplu, olfactiv: „în sală domnea o căldură puturoasă şi acidă de baie publică" *(întâmplări...),* sau „Venea dinspre ocean o briză tăioasă şi umedă, impregnată cu miros puternic de alge şi de putreziciune" *(Inimi cicatrizate),* sau: zăceam acoperit de o pânză dură şi

impermeabilă, într-un cort intim pe măsura trăsurii, unde era întotdeauna uscat şi cald şi mirosea a fân putred şi a râncezeală de hamuri gras unse" *(Vizuina luminată)*. Apoi, priveliştea (în care se află implicat şi contactul direct, dar prin intermediul contemplaţiei) ia semnificaţia unei atitudini pur estetice: „Când ajunsei în piaţă, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în braţe jumătăţile de vită roşii şi vinete, umede de sânge, înalte şi superbe ca nişte prinţese moarte. In aer mirosea cald a carne şi urină, măcelarii atârnau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase negre îndreptate spre podea. Ele se înşirau acum pe pereţii albi de porţelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea tulbure a gelatinei. In marginea burţii deschise spânzura dantela muşchilor şi şiragurilor grele ale mărgelelor de grăsime. Măcelarii băgau mâinile lor roşii înăuntru şi scoteau măruntaie de preţ pe care le aşezau pe masă: obiecte de carne şi de sânge rotunde, late, elastice şi calde." *(întâmplări...)* - urina, sângele, gelatina, viscerele compunându-se cu „superbele prinţese moarte", sculpturile, irizarea mătăsurilor, dantele, mărgele... De-a dreptul contactată, murdăria stârneşte oroare: „Emanuel descoperi astfel deodată toată murdăria şi jegul în care zăcea cu trupul nespălat de atâtea luni. Era întâia oară când explora corsetul pe dedesubt. îi fu deodată o imensă scârbă de sine însuşi" *(Inimi cicatrizate)* sau: „în odaie plutea un miros vag de dezinfectante şi materii purulente. Era un miros iute de legume putrede, care izvora vara în odăile bolnavilor cu abcese." *(Ibid.)* Dar dacă ultimile două citate se referă la perioada instalării în boală, deci a contactului accidental-fatal cu suferinţa (cu murdărie şi purulenţă), cele privind copilăria şi adolescenţa devin cu atât mai revelante, mai bogate în sens şi descoperind structurile profunde ale sensibilităţii: „Când păşeam, picioarele se înfundau în pasta murdară, putredă şi puturoasă, din care ieşea la iveală vreun picior de scaun, o cutie de tinichea cu capacul rânjit hidos, un câine mort, dormind liniştit în tovărăşia

viermilor care foiau alburii când întorceam cadavrul, bucăţi de panglică extraordinar de albastre şi câte o plantă cu frunze hrănite în putreziciune, firavă îndeajuns pentru a nu rezista la răvăşitul gunoaielor, toate resturi şi urme de viaţă ca epave ale unui vapor scufundat în marea aceea imobilă şi clisoasă, fumegând în ploaie, puturoasă, ah! puturoasă..." *(Vizuina luminată)* Deşi contactul cu materia putrescentă e voluntar, şi ar putea ascunde prin urmare o tentaţie a imundului, oroarea se păstrează intactă. Pentru ca, în altă parte, balanţa afectivă să intre în mişcare: „în aer e un miros iute de legume putrezite, câteva muşte mari violete bâzâie puternic pe lângă mine sorbind lacrimile căzute pe mâini şi zburând în rotocoale frenetice în lumina densă şi înfierbântată a curţii. Mă ridic şi urinez cu atenţie în praf. Pământul suge avid lichidul şi pe locul acela rămâne o pată întunecată ca umbra unui obiect ce nu există. îmi şterg faţa cu cămăşoaica şi ling lacrimile din colţul buzelor savurând gustul lor sărat." *(întâmplări...)* - trecerea lentă de la oroare la savoare, în lumea aceleiaşi materii repudiate, contrastând cu amestecul de scârbă (revoltă) şi plăcere, akunde, la momentul unei mai vehemente cumpene:

„Umblai în toate sensurile. Picioarele mi se înfundaseră până la glezne. Ploua încet şi departe soarele se culca în dosul cortinei de nori sângeroşi şi purulenţi.

Deodată mă aplecai şi băgai mâinile în bălegar. De ce nu? De ce nu? îmi venea să urlu.

Pasta era călduţă şi blândă; mâinile mele umblau prin ea fără greutate. Când strângeam pumnul, noroiul ieşea printre degete în frumoase felii negre şi lucioase." *(întâmplări...)*, de o gravitate excepţională arătându-se, în fine, înclinarea balanţei de partea plăcerii şi beatitudinii. Şi de astă dată, reacţia e mai întâi olfactivă: „Simţul meu olfactiv se despărţea undeva în mine în două, şi efluviile mirosului de putreziciune atingeau regiuni de senzaţii diferite. Mirosul gelatinos al descompunerii copiilor era separat şi foarte distinct, deşi concomitent, de parfumul lor

plăcut, cald şi domestic de alune prăjite."(/nrâmpyări...), apoi vizuală: „Ieşeau astfel din materie câteodată nişte eczeme sublime cu supuraţii dantelate, vopsite ori sculptate" *(Ibid),* urmând ca, din nou, contemplarea şi apoi contactul direct cu murdăria să fie însoţit, acum, de atributele bucuriei şi sublimului: „în faţa mea se întindea maidanul muiat de ploaie ca o imensă baltă de noroi. Bălegarul exala un miros acid de urină. Soarele apunea deasupra într-un decor zdrenţuit de aur şi purpură. în faţa mea se întindea până departe noroiul cald şi moale. Ce alta putea să-mi scalde inima, decât masa aceasta curată şi sublimă de murdărie?"

„Intrai în noroi mai întâi cu un picior, apoi cu celălalt. Ghetele mele alunecară plăcut în aluatul elastic şi lipicios. Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca ţâşnit din pământ." ***(Ibid)***

Excepţional de grav este acest pasaj („Groapa umedă aspiră mortul într-o răcoare şi o întunecime ce-l străbătură ca o supremă fericire"), căci nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că tentaţia şi oroarea putreziciunii, murdăriei şi gelatinosului înseamnă contactul cu materialitatea ca suferinţă. Mai găsim, tot în *întâmplări în irealitatea imediată,* o reacţie masochistă faţă de materia degradată. O disperată căutare, prin înfruntarea materiei imunde, tocmai a purităţii. Actul de cufundare în imund este un act de abolire a lui, de trăire a suferinţei ca situaţie-limită, de viziune îndepărtată a fericirii prin pâcla noroioasă a suferinţei. Iată de ce, plăcerea, bucuria, beatitudinea îşi au locul, pentru M. Blecher, în putrescent, în gelatinos, în murdar; încorporându-se în imund, pe care îl simte străin lui, ca şi suferinţa, el îşi apropriază suferinţa.

4. *Tentaţia lichidului şi fluidului* leagă între ele fascinaţia obiectuală, conştiinţa precarităţii materiei şi abolirea, prin încorporare materială, a corporalităţii şi deci semnifică, iarăşi, aproprierea suferinţei. Vederea unui aqvarium produce, în subiect, o stare hipnotică: „Observă cu surprindere umbre parcurgând odaia şi descoperi subit că geamul din fund era în realitate un aqvarium în care pluteau peşti negri, bulbucaţi şi graşi. Câteva secunde rămase cu ochii mari deschişi, urmărindu-le alunecarea leneşă, uitând aproape pentru ce venise" *(Inimi cicatrizate);* ceea ce nu înseamnă că mediul aqvatic trebuie resimţit drept ceva prielnic: „lumina circulară a abajurului închidea odaia într-un spaţiu ermetic şi irespirabil ca într-un clopot de sticlă sub apă" *(Ibid.),* tentaţia viziunii neexcluzând oroarea ei: „Acolo departe, în ape stătute şi întunecate, plutea solitară şi palidă faţa puhavă de crap a casieriţei cu privirea lentă a ochiului ei rotund şi rece" *(Ibid.).* Dar fluiditatea materiei poate unifica realul cu imaginarul: „în jurul nostru zăcea întunericul ca un vin gros şi noi ne făcuserăm un locşor în noapte şi îl iluminarăm şi ne cuibărirăm în încăperea noastră de lumină, în timp ce, în jurul nostru, somnul şi visele dizolvate în întuneric se filtrau încet din vinul întunericului, în cupele craniene ale oamenilor, care dormeau şi îi îmbăta cu alcoolul lor tare de imagini şi viziuni teribile"*(Vizuina luminată).* încorporarea în lichid: „îmi duc mâna căuş la gură şi sug lichidul cald şi gustul lui sărat îmi aminteşte gustul lacrimilor şi pe cel al oceanului. E întuneric şi sunt închis în vuietul şi aburii propriului meu sânge." *(Vizuina luminată),* sau: „Cuvintele se loveau de pereţi şi mă parcurgeau moale ca pe o fiinţă fluidă" *(întâmplări...),* sau acest vers din poemul *Plimbare marină:* „Ridic mâna şi constat greutatea ei lichidă". Pentru ca fluiditatea să consemneze, prin cufundarea în lichid, trecerea: „în întuneric îmi înfund braţul până la cot în râul care mă duce şi apele lui sunt calde, aburinde şi straşnic de mirositoare" *(Vizuina luminată),* ori, prin lichefierea timpului lăuntric, precaritatea: „cât de inconsistentă era toată realitatea zilelor care treceau prin ele ca un râu liniştit, a cărui scurgere o simţea bine printr-însul când rămânea inert, cu ochii închişi" *(Inimi cicatrizate).*

5. *Umezeala* e un derivat al tentației lichidului şi fluidului (în componență cu gelatinosul: „Claritatea apei devenea o gelatinoasă aureolă şi împânzea ochii", citim în *Inimi cicatrizate,* şi acesta o apropie de tentația şi oroarea putreziciunii): „Era o meduză moartă, o enormă bucată de carne gelatinoasă şi transparentă cu miros acru de peşte şi iod. Solange tresări înfiorată. Emanuel luă animalul în mână şi greutatea lui lipicioasă adera straniu la piele. îl străbătu răceala moale şi umedă până în creieri. închise ochii, puțin înfrigurat." *(Ibid.)* Balanța înclină spre tentație: „aerul avea un miros grav de umezeală şi aş fi stat acolo ore întregi izolat, departe de străzile încălzite şi de oraşul plictisitor şi trist. Mă simțeam bine închis între pereții reci, dedesubtul pământului ce clocotea în soare." *(întâmplări...),* sau: „seară călduță în care umezeala trebuincioasă plantelor a crescut până la a leorcăi pe pereți şi a umple aerul de apă" *(Vizuina luminată),* sau: „Când plouă, numai atunci sufletul meu îşi exfoliază bucuriile, ca o plantă grasă care are nevoie de apă şi se dezvoltă bine în umezeală" *(Ibid.).*

6. *Decorul* se prezintă, la rândul său, ca un derivat al precarității materiei obiectuale. Importantă este, în citatul ce urmează, remarca asupra „banalității" (caracterului comun) ce-l au, în starea de vis, decorurile menite să cuprindă întâmplările cele mai bizare (să nu uităm că „bizara aventură a omului" constă chiar din căderea sa, ca o eroare, în lumea materialității obiectuale): „în scenele ce se petrec în vis ceea ce apare straniu şi halucinant este faptul că întâmplările cele mai bizare au loc în decoruri cunoscute şi banale. în sala de mâncare elementele de vis şi de realitate erau atât de concomitent prezente, încât timp de câteva secunde Emanuel îşi simți conştiința cu totul destrămată" *(Inimi cicatrizate).* Teatralitatea lumii e sursă de melancolie, tocmai fiindcă acoperă deplin seriozitatea şi „certitudinea" adică „exactitatea" realului: „într-o astfel de lume, supusă celor mai teatrale efecte şi obligată în fiecare seară să reprezinte un apus de

soare corect, oamenii din jurul meu apăreau ca nişte biete ființe de compătimit pentru seriozitatea cu care erau mereu ocupați şi credeau naiv în ceea ce simt" *(întâmplări în irealitatea imediată).* Şi *decorul* oferă, deci, o posibilitate de a comunica, prin suferința apropriată, cu existența.

7. *Feericul.* în trăirea suferinței, se adaugă, la M. Blecher, în mod ciudat, alături de precar şi imund, alături de materialitatea abhorată şi fluiditatea incorporată, alături de putreziciune şi decor, dar strâns unită cu toate acestea, o *percepție* stranie şi dureroasă a feericului. *Percepție,* deoarece la autorul *întâmplărilor în irealitatea imediată* feericul nu apare ca o transpunere în suprarealitatea estetică, ori ca o sublimare, ci ca aceeaşi acută şi nemijlocită revelare, prin suferință, a existenței. Sunt, în culegerea de poeme *Corp transparent,* versuri cu semnificație întârziată, care pun în lumină această trăire nefericită şi misterios-întunecată a feericului: „E nunta celei care odinioară în viață / La nunta ei cea vie muri în flori de sânge" *(Vals vechi)* sau: „Ori vulturi fâlfâind alb peste munții somnului" *(In loc de introducere).* Nunta şi moartea în unitatea lor garantată de suferință, somnul ca o înălțare sălbatică spre puritate, iată motive ale năzuinței prime de a înfrânge realul comun, banal, neutru, indiferent. Dincolo însă de această suprafață metaforică, deasupra sau dedesubtul ei, *feericul* apare într-o organizare mai amplă şi cu o semnificație mai profundă, în lumea suferinței apropiate din *întâmplări...,* în trăirile copilăreşti şi adolescente ale bâlciului, cinematografului şi panopticumului. Chiar stilul, din operele răgazului existențial al bolii, îl asimilează în obiecte: mărgele, mătăsuri, cadavre princiare, meduze, eşarfe, bile mirifice, putrede mirosuri oceanice, iarăşi gelatinoase, reci, amurguri somptuos asasine. însă momentele în care gustul pentru *feeric* (implicând, ca şi *decorul,* posibilitatea de a experimenta întru existență suferința, prin potențarea la imaginar a realului) se conturează precis (ca o tragică, aici, *contradictio in adjecto),* în

balul costumat al bolnavilor sau în visul „de anticipație", utopic-absurd (stigmatizat de marca „Fabricat la Radio"), din *Vizuina luminată,* dacă „balul" e melancolic-nostalgic, lucind filtrat prin grotesc, visul e şi mai dureros-lucid *conceput* ca o demonstrație a inutilității funciare a realului, ca o sadic-cerebrală contorsiune a lui prin puterea demonstrației malefic raționale. La M. Blecher, deci, feericul are o funcție corosivă, în lupta sa cu suferința şi cu realul - care e privit ca sursă perpetuă şi imbatabilă a suferinței.

8. Toată opera lui M. Blecher, structurată pe comunicarea sa directă, prin materialitatea ca suferință, cu existența, aşa cum a apărut în constantele formale pe care ne-am străduit să le rânduim critic în paginile de mai sus, îşi împlineşte destinul estetic o dată cu rândurile, ici şi colo presărate, ce sfârşesc prin a numi, cu slabele cuvinte omeneşti lui date, *neantul* în *mijlocul* căruia propria sa *ființă* şi-a consumat „bizara aventură de a fi om". Undeva, în *Vizuina luminată,* el mai încearcă să dea *neantului* o concretețe fără alt suport decât metafora: „Există calități diferite de întuneric, cu vârste deosebite, ca straturile geologice, există un întuneric, poros şi uşor, înainte de somn, care se umple de zumzete interioare şi de cuvintele din trup, ca un burete care se îmbibă cu apă. Există un întuneric de cinematograf, unde obscuritatea alunecă pe frânghia de lumină şi la capăt dansează în umbre şi lumini pe ecran, cu acompaniament de muzică, şi există un întuneric care nu conține nimic, uscat şi dur ca un cărbune şi care e la sfârşitul coridorului prin care treci când ai respirat adânc cloroformul." Fireşte, „cloroformul" e aici doar un sărman cuvânt pentru o experiență mult mai profundă şi mai dureroasă căci paginile trăirilor „neaccidentale" din *întâmplări în irealitatea imediată* ne trimit la izvoarele secetei fără izbăvire. Conştiința „lipsei de semnificație", şi a „inutilității lumii" este consemnată cu o răceală, cu o simplitate şi într-o tonalitate cenuşie care o autentifică. Iată, pure şi nude, rădăcinile: „Cînd intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda şi sentimentul profundei inutilități a lumii, care le urma, deveniră oarecum starea mea naturală". Apoi, cu neutralitatea expresivă a celui care a trecut prin „crizele" obiectualității, ce i-au dat liberul acces la existență şi deci la contrariul ei absolut: „lumea îmi apare în atmosfera aceea neobişnuită de inutilitate şi desuetudine". După ce am parcurs „formele" experienței existențiale a lui M. Blecher, agresivitatea materiei pare şi ea la acest nivel al neutralității intime, o biată metaforă: „îmi veneau astfel din exterior diferite avertismente pentru a mă imobiliza şi a mă scoate brusc din comprehensiunea de toate zilele. Ele mă stupefiau, mă opreau în loc, şi rezumau într-o clipită toată inutilitatea lumii." Scriitorul însuşi face o mărturisire „explicită" ca vidul: „Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă. Acum când m-am regăsit şi caut să-mi exprim senzația, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță."

9. Ultima constantă blecheriană, în sfârşit, din seria demersului nostru critic, este aceea a „atmosferei" şi ea îşi capătă semnificația proprie, dacă o raportăm, chiar şi numai implicit, la celelalte. „Atmosfera", adică tonalitatea lirică specifică *locurilor* unde se petrec experiențele existențiale ale autorului. „Există momente simple, în realitate, clipe banale, de singurătate, oriunde, pe stradă, când deodată aerul lumii se schimbă şi capătă brusc o nouă semnificație, mai grea şi mai obositoare" - zice M. Blecher în *Inimi cicatrizate.* Cum experiența existențială, trăirea situației-limită, este o stare excepțională, se înțelege că *locul ei* nu poate fi indiferent acestei experiențe. Iată de ce „aerul" lumii se schimbă brusc. Nu e vorba însă doar de o schimbare, parcă magic provocată, ci şi de o proprietate specifică, dinainte existentă, a anumitor locuri propice în acest sens: „Œ drept că unele din aceste locuri conțineau o răutate a lor «personală», dar toate

celelalte se aflau ele înşile în transă cu mult înainte de venirea mea" - citim în *întâmplări în irealitatea imediată.* „Răutatea" ar putea însemna prezenţa demoniacului, aşa cum „transa" poate trimite la „vrajă". Dar, căutând *locurile* respective, vom descoperi, fie că e vorba de interioare sau de exterioare, numai de acea tonalitate lirică a „atmosferei". Un „interior": „în câteva clipe venea leşinul suav şi teribil. Odaia însăşi se pregătea pentru el: o intimitate caldă şi primitoare se filtra din pereţi prelingându-se pe toate mobilele şi pe toate obiectele." Şi câteva „exterioare": „Nu exista loc în lume mai trist şi mai părăsit. Tăcerea se depunea densă pe frunzele prăfuite, în căldura stătută a verii" *(întâmplări...),* sau: „n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri, - prin poiene prăfuite şi arse de soare, pustii şi sălbatice" *(Ibid.),* sau: „Câţiva metri de gazon uscat şi vreo două tufişuri de trandafiri veştejí formau toată grădină. Era o grădină umilă şi tristă, închisă între ziduri ca un animal suferind într-un ţarc."(Jni'mj *cicatrizate)* Ori dincolo de grădinile şi parcurile dezolante, „atmosfera" târgului: „Ziua, îndată după masă, în căldura încinsă de soare, dezolarea bâlciului era nesfârşită. Imobilitatea căişorilor de lemn, cu ochii lor holbaţi şi coama lor bronzată, căpăta nu ştiu ce teribilă melancolie de viaţă împietrită. Venea din baracă miros cald de mâncare, în timp ce o unică flaşnetă, undeva departe, insista să-şi scurgă astmatic valsul, din haosul căruia, din timp în timp, ţâşnea o notă metalică fluierată, ca un brusc «jet d'eau» înalt şi subţire ieşit din masa unui bazin cu apă" *(întâmplări...)* sau: „Caii de la căruţe priveau oamenii prin ochii lor veşnic înlăcrimaţi; o iapă dete drumul pe caldarâm unui şuvoi fierbinte de urină. în balta, pe alocuri înspumată, pe alocuri clară, cerul se oglindea adânc şi negru". *(Ibid.)*

Nimic nu împiedică, fireşte, raportarea explicită a citatelor de mai sus, din seria constantei „atmosferei", la seriile celorlalte, adică la întregul analizei de faţă, în care am încercat să ne apropiem de structura operei lui M. Blecher, în ceea ce îl singularizează. Mult mai interesantă ni se pare însă raportarea

„atmosferei" blecheriene la opera lirică a doi foarte importanţi compatrioţi ai autorului *întâmplărilor în irealitatea imediată,* Bacovia şi B. Fundoianu. într-adevăr, există ceva izbitor comun în tonalitatea lirică din care se ţese „atmosfera" blecheriană şi „atmosfera" *Plumbului,* a *Scânteilor galbene* sau a *Priveliştilor.* Iar, la rândul ei, această „atmosferă" comună, diferenţiată însă totuşi, bineînţeles, pe măsura diferenţierii formale a celor trei scriitori, deschide o portiţă spre experienţa existenţială a fiecăruia în parte, experienţă care de asemeni îi leagă pe măsură ce îi şi desparte, ca personalităţi artistice deosebite. Ne-am ocupat altă dată[1] de „dezordinea existenţială" mascată prin „decorul" bacovian şi de „golul existenţial" al peisajelor „statice" din *Privelişti.* Din acea perspectivă, locul lui M. Blecher în literatura română se precizează poate mai cu eficienţă, în autohton.

Viaţa românească, nr. 6,1970

[1] **A se vedea, în *Scriitori moderni,* studiile închinate poeziei lui Bacovia şi poeziei lui B. Fundoianu.**

PROZA DE ARTA A LUI DINU NICODIN

Desigur, are toată dreptatea G. Călinescu atunci când vede în Dinu Nicodin un scriitor bizar, snob cura nu se mai poate, şi consideră *Lupii* o petrecere de amator. Continuând pe maestrul său, E. Lovinescu, pe care a tins mereu să-1 depăşească fie chiar şi prin contradicţii, criticul minat de un temperament şi o satiră cel puţin neobişnuite, pornit la picante restauraţii, dar şi inexplicabile contestări acolo unde tocmai gustul şi mai ales umoarea sa fabuloasă ar fi găsit prilej de încântare, de saturaţie, un teren încă neistovit şi în stare să nutrească flora critică, acest analist subtil nu-şi refuză niciodată câteva parări de floretă. Procedeul rămâne totuşi al maestrului şi G. Călinescu are meritul de-a lungul întregii *Istorii a literaturii* de a purta la alte virtuozităţi instrumentul critic... Numai că judecata sa, printre atâtea victorii, cade în denigrări gratuite şi pe care destul de curând, o dată cu apariţia *Revoluţiei,* această operă deplin închegată, deci supusă perspectivelor fireşti, le răstoarnă.

De o luciditate mult mai stabilă şi mai adâncită, poate tocmai prin controlul adăugat perpetuei degustări intime, Lovinescu nu pregetase de la imediata apariţie a *Lupilor* să le acorde preţuirea cea mai dreaptă şi să le fixeze, pe justa măsură a acelui debut, locul în istoria literelor contemporane. Nu pentru întâia oară judecata critică lovinesciană intuia şi se verifica în propria degustaţie estetică.

„Snob cum nu se mai poate", spune G. Călinescu. în adevăr, dacă înşirăm deocamdată numele de sub citatele ce deschid fiecare capitol al *Lupilor,* convingerea e făcută: Campbell, Iuvenal. Eminescu, Pius al II-lea, Horaţiu, Schiller,

Weber, Shakespeare, Ernst Staus (autorul fotografiilor care ilustrează cartea!), Camil Baltazar, Eminescu-Schroff, Schroff-Eminescu, Talmudul, Brucys et Palaprat, Goethe etc... Această nobilă furie a citatelor avusese şi Stendhal: snobism de cărturar cu vitii cosmopolite! Dar e aici o infimă plăcere snobă şi G. Călinescu s-a gândit fără îndoială la omul de salon, la acel Dinu Nicodin care frecventa cenaclul „Sburătorului" şi căruia patronul de acolo îi făcuse portretul wildeian în al treilea volum memorialistic. Mai mult însă ca exemplele acestea, care ţin îndeosebi de consideraţia moralistă, se poate - şi e nespus de interesant - să urmăreşti substraturile snobe ale prozei lui Dinu Nicodin, fiindcă incontestabil avem de-a face aici cu una din cele mai sugestive expresii snobe ca modalitate de artă. Estetizant e autorul *Lupilor* în aceeaşi măsură ca Wilde, ca Alain, mult mai proaspăt însă, mai frust şi de aceea mult mai ciudat, aplicat la un material de cruzimi de-a dreptul sângeroase. Nefiind însă momentul de a încerca analiza critică în chiar substraturile şi în chiar structura acestei proze pe care ne-am propus s-o studiem, locul unei atare întreprinderi fiind de-abia spre sfârşit, când însăşi *Revoluţia* va fi fost trecută prin filtre critice, ne mulţumim deocamdată cu descrierea operei în stadiile când se prevesteşte pe sine în toată amploarea. Tangenţele care survin, cum a fost acest accident al snobismului, meritând a fi tratat copios în desfăşurarea ulterioară, nu fac acum decât să încadreze, să dea atmosfera proprie unor pretexte, unor preludii.

Dedicând limbii româneşti opera sa cea mai de seamă, Dinu Nicodin se închina acelor unice prilejuri care i-au permis excentricităţi de virtuoz cu un instrument, încă superb, de barbar. Proză grasă, de culori parcă flamande, găsim la bătrânul Neculce şi mai apoi, peste o înspăimântătoare punte de gol, la Creangă, la Hogaş, la Sadoveanu. Cuvintele-s încă umede de lutul din care au fost scoase şi muzica lor e încă nesigură, suportând greu lanţurile scriiturii. Uneori apa lină în surâs argintat de lună, alteori adevărate grohotişuri surpate peste frageda plantă a ideii. Curând însă au ieşit la lumină şi virtualităţile pur estetice ale

acestei limbi, în modelări de giuvaer lucrat tocmai în dughenele Ţărilor de Jos: Odobescu, Eminescu, cei doi Caragiale, şi mai ales Matei, prinţul degenerat ce ar fi vrut el să fie, şi în bună parte Hortensia Papadat-Bengescu, o doamnă balcanică. Pârtia o încercase, cu savuroase stângăcii, un romantic transilvan, specie foarte rară, pe nume Codru-Drăguşanu, târziu coborât din podul cu vechituri. Pe Dinu Nicodin, amatorul de prânzuri şi chiar de orgii estetice, l-a supt vârtejul apelor cu mâluri ancestrale. Alegând dintre ciozvârtele limbii, el mai are totuşi aerul că nu vrea să atingă, nu cumva să-şi murdărească mănuşile. Dar ochii sorb şi mai ales auzul se încântă de geamătul candid al cuvântului prima oară încercat în arhitectura sonoră, evocând miresme pădureţe, plescăitul ciorbei în guri pantagruelice sau Nevermorul unui corb pe muntele Slănina. Cât e de arhaică o gustă cu priceperea specialistului şi limba se înmlădiază la poezie:

Şi câte aflai pân-acum, dar nu le pot crede...
Falger i-arată un zapis, mai pune în plic nişte bani...
Nu spuneam eu că-i lung? Şi râdeam. Smeură multă...
Se clatină podul de scânduri, e rupt într-o parte...
Ei, pătimaşi, nu se-ndură să stea, pornesc înainte...

Fără veste, în mijlocul prozei, fraza se euritmizează şi adevărate efluvii metrice străbat paginile, dactilii care îţi opresc răsuflarea, chiar când citeşti în gând, şi tot mai dese cristale hexametrice, care aduc o uluitoare briză homerică. Lovinescu atribuia acestei proze un homerism de motive, de concepţie epică, derivată la Dinu Nicodin din drumeţia fantastă a lui Hogaş. Ne pare însă că e vorba mai degrabă de infuzii sonore, ce amintesc la tot pasul metrul atât de perfect încetăţenit în tiparul românesc prin pana lui George Murnu:

Asta Ulise rosti şi molcom tăcură cu toţii,
Plini de mirare-auzind ce amarnic îi fuse răspunsul.

Distincţia e aproape imperceptibilă:

Mai sunt şi alţi prieteni de-ai lui;
acolo pe plai au o casă,
e trai pentru toţi ca în rai.
Sorocim să plecăm împreună.

Impresia e de relicve păstrate într-un pământ ce nu le pierde frumuseţea şi strălucirea dintâi. Farmecul vine aici tocmai din acest iz arheologic, şi, dacă facem o comparaţie cu euritmiile din proza lui Chateaubriand, Flaubert, Andre" Gide sau Achim von Arnim (cel mai apropiat, căci proza e nu numai ritmată, ci şi rimată), originalitatea scriitorului român stă fără îndoială în trezirea reziduurilor prozodice în proză, deosebite de euritmizarea, de convertirea prozei la modalităţi metrice, frecventă în literatura franceză. Un tânăr compozitor a dat interpretări frumos muzicale într-un articol din *Rampa* acestei proze pline de violenţe lirice. Autorului *Lupilor îi* spune d-sa, pe drept cuvânt, Tondichter. Iar ceea ce face proza lui Dinu Nicodin atât de savuroasă e tocmai alura ei stranie şi totuşi firesc ţâşnită din adâncimi proprii: într-o scrisoare, răspunzând întrebării asupra felului în care compune euritmiile savante şi naturale totodată, scriitorul declară: „Justement, M. Jourdain qui, depuis quarante ans, faisait de la prose sans le savoir"...

Sonorităţile ritmice cresc nesăbuit în intensitate prin însăşi panorama povestirii, fără a degrada elementele strict epice care stau la baza povestirii.

Crud, viu, savuros, foarte cromatic, văzut cu ochi ce se amuză teribil, peisajul maramureşean, în care se petrece expediţia *Lupilor,* se bucură de un creion inteligent, creator de proză eliptică, revoluţionară. Pare aproape dadaistă o astfel de topică de labirint: „E tânăr, scofâlcit, de umeri îi atârnă un gheroc din..., ai zice ca de pânză un biliard, să se-nţolească verde". Români, unguri, jidovi, sârbi, nemţi, neamuri adunate Dumnezeu ştie din câte părţi, îşi contopesc limbajul de stâlceli groteşti, apetituri abjecte, promiscuitatea, avariţia şi idioţia la „castelul" de vânătoare ascuns în răcoarea clară a muntelui, între stâncile

năpădite de brazi, sfâşiate de pârâul cu păstrăvi, patria cerbilor, a urşilor, a corbilor, a smeurei şi a afinelor.

Alături de o natură castă, splendidă în singurătăţile ei sălbatice, descrisă cu pana poetului şi a muzicianului, apar rupturi stridente, care vin dintr-o satiră teribilă, dintr-un umor scabros:

„- Fata asta-i drăguţă! numai trei păcate are..., zice unchiul.

-… ?

- Apăi întâi mi-i nepoată...

Hopul ăsta l-a sărit,-mi zic.

- Apăi îi prea tânără...

Acum vorbeşte despre... neputerinţele lui!

- Şi al 3-îea... arie limba prea scurtă!"

întreg interiorul castelului e descris în aceeaşi satirică tonalitate, cu naturalisme care îşi trag din observaţii promiscue umorul: trec în revistă aşternuturile, somierele, oalele de noapte, murdăriile de tot felul, sosurile greţoase, cămara fioroasă, ploşniţele. Unul mănâncă cu multă plăcere şoareci! Mirosul greu dintr-o odaie ce nu fusese demult deschisă îi aduce aminte scriitorului de mirosul asemănător de la Versailles, cum spun cronicarii, iar cărarea unui cap veşted şi netrebnic e comparată cu cea pe care o purta Cleo de Merode, dansatoarea faimoasă. Dar ceea ce dă proporţii neobişnuite acestor notaţii „de amator" este galeria de portrete în adevăr extraordinară şi menită să ocupe în istoria prozei noastre de artă un loc remarcabil, singular. Dacă uneori sunt numai schiţe simple: „Avem călăuză birtaşul, gras, scurt, chel, soios; când merge, sfredeleşte caldarâmul şi-1 unge". Urmează treptat altele, tot mai lucrate: „în prag gazda în haine vânătoreşti, cafenii, guler-reveruri-manşete verzi, pălăriuţă verde cu pămătuful de capră neagră. Smead, pământiu, ochii mărunţi, privirea cată-n jos, fălcos; mustaţa mică retezată, buze subţiri; puţintel la trup, apropiat. Dar îi... descopăr dintr-o dată un aer semeţ ce nu avea. Toate se-nalţ-aici la munte!". Culorile, caracterul, notate precis în câteva trăsături, apoi linii din ce în ce mai dure:

„Oberjäger Falger? Ne salutăm. în valul luminii-1 privesc, mă îngrozesc. Nu-i fiinţă, îi barbă! Păros ca altă dihanie, cum n-am văzut altul! Şi ce barbă neagră! - roată pe umeri, pădure pe piept! Pălăria verde, pană de cucoş. Haină cafenie-ntărită la coate, guler-revere-manşete verzi, straie de vânătoare, costum tirolez. Rucsac de piele, un drilling pe umăr. Nădragii de toval, lustruiţi de purtaţi. Cotolanile goale, de sus de genunchi şi până-n ciubote imense, abia un deşt de ciureci verzi petrec afară din ele ciorapii. Păr pretutindeni; sus lucesc doi cărbuni, o pată roşcată mai jos, o fi nasu? Răspunde scurt, milităreşte, - aidoma stă." Barbă cu om, îi spune artistul...

Iată o femeie, tot de prin acele părţi, doamna Socatz, văzută cu acelaşi condei nervos, fantast în caricatură, vesel înspăimântător pînă la explozie:

„M-apropii, mă-nclin. Sprâncenile drepte, ochii ei mă pătrund, parc-a surâs? Nasul mai nu se vede. Jos, mult la vale, buze subţiri şi-ntredeschise au crăpat gura, taie toată figura. Roş mult pe gură şi pe figură. Cercei; mişcă din nări şi din urechi; era s-a zbughesc afară; acum oftează, mă-nduicşez, o privesc toată. Cuprinde canapeaua-ntreagă şi se revarsă... Proptită-n pumni, braţe arcuite, pline, petrec de sub mâneci scurte, din care gonesc afară câte-un şomoiog de păr gros, să crezi că-i barbă de ţap, se-alină pe braţe-n sus şi-n jos. Pe piept, dantelă suavă, albă. O fundă cărămizie, mare, zglobie acuma-mi pare, şi şcolăriţă! Puţine femei înţeleg arta, gustul cum să se-mbrace; ea-1 pricepe, a-ntinerit dintr-o dată!".

Prin ocheanul lui Dinu Nicodin, toţi cei priviţi par nişte dihănii, nu căpcăunii lui Hogaş, crescuţi organic din pământ, ci schimonosire estetică, desfigurare, descompunere fizionomică făcută cu deliciu intelectual, totul apoi restabilit prin filtrele satirice, deşi obiectivitatea nu se pierde, e de o mare eficienţă formală.

Capodopera, în fine, portretul lui Pista, în scena fantastică a unui ospăţ demn de Franz Hals, de Rabelais. în tot timpul ospăţului, portretistul îşi gustă clientul cu o poftă care ea însăşi

umple cu sucuri gastronomice pagina, revărsându-se printre cuvinte, le unge, le face scârboase, însă totul spre satisfacţia cea mai estetică a cititorului... E atâta mişcare nervoasă în acest portret, atâta satiră, atâta grotesc, acel simţ artistic al monstruosului, atâta exactitate şi personalitate în notaţiile riguros organizate stilistic, încât nu poate lipsi din nici o antologie a prozei de artă româneşti! Şi încerci regretul că nu poţi apela la o traducere a lui *Gargantua şi Pantagruel,* făcută de autorul *Lupilor,* operă ce ar fi fără îndoială tot atât de perfectă, de proaspăt re-creată ca epopeile homerice ale lui Murnu.

Peste grimele estetice, peste gustul amar al grotescului, pluteşte însă un suflu de umanitate care nu amăgeşte. în ton elegiac sunt paginile dedicate bradului, care e umanizat, împlinit de suferinţă omenească, fibrele lui dor asemenea cărnii sensibilizate a omului. Dinu Nicodin îmbrăţişează natura cu o dragoste ce nu-şi ascunde emoţia perpetuă, fierbinte, adâncă. Descriind mormintele soldaţilor căzuţi în război, aceeaşi muzică tristă, amară se prefiră în euritmiile frazei şi le dă o vibraţie nouă, de imn umanitar. Dar apa tare a satirei nu pregetă să înghită lacrimile şi... o altă invazie de ploşniţe e surprinsă cu poftă de umor flamand, pentru ca din această invazie impură snobismul să răsară ca o plantă crescută în serele intelectualităţii scriitorului: lectura picantă din memoriile regilor Franţei, cu apropouri care nu-l dezmint pe amatorul de proverbe şi de anecdote, pe iubitorul tradiţiei şi al înţelepciunii, căruia incursiunile istorice îi fac aerul mai respirabil. O lectură de Juvenalis, potrivită în cadrul naturii, nu are nimic din ceea ce la Hogaş e obişnuinţa dascălului de latineşte, a citatelor antice, nici amestecul de livresc al prozei de belfer a lui Ioachim Botez. Snobismul în toată deşănţarea lui, cu ceva din morga patricianului crescut la şcoala subţire grecească...

încă din *Lupii se* pot desprinde anume manii literare ale lui Dinu Nicodin, acele dialoguri-fluvii cu meandrele nesfârşite, pagini întregi, unde se discută probleme din cele mai diverse, cu lux de nume proprii: Nabucodonosor, Titus, Mahomed, Protagora, Critias, Socrate, Aristotel, Platon, Plotin, Sf. Augustin, Sf. Toma, Averhoes, Scot Erigen, Malebranche, Descartes, Leibniz, Spinoza, Kant, Spencer, Auguste Comte, Renan etc! Istoria şi religia, sociologia şi morala, toate puse la contribuţie într-o avalanşă ritmată, eliptică, întreruptă de apropourile în care umoarea proprie scriitorului nu cunoaşte nici o frână. îi place deci şi spectacolul tare, macabru sau tragic. în *Revoluţia,* acest gust va fi purtat Ia consecinţe extreme şi ne va da extraordinare pagini de groază.

Preludiind, aşadar, marea operă împlinită în *Revoluţia, cartea Lupilor* nu e mai puţin de reţinut în sine atât ca lecţie de stil, cât şi ca lucrare satirică.

Dacă ar fi stăruit bănuiala asupra vocaţiei de scriitor a lui Dinu Nicodin, „amatorul" care se încercase în curioasa proză ritmată a *Lupilor,* preocupările ulterioare ale acestui „estet", care petrece cu băuturile tari ale limbii româneşti, au dezlegat misterul. Prin ceea ce a continuat să publice, Dinu Nicodin dovedea nu numai cunoştinţa exactă a materialului lexical căruia îi dezvăluia puterile obscure, ci şi instinctul artistului faţă de conţinuturile durabile ale literaturii.

Mai domoală decât sonorităţile ermetice sau bruscat hexametrice din *Lupii,* chiar curgerea de apă împinsă din munte a *Plimbării pe Olt* era o proză îndeajuns de dificilă, deşi frumuseţile agitate ale stilului s-au arătat: chinurile limbajului de a se turna în număr de silabe corespunzător simţului prozodic al artistului. în câteva zeci de pagini turistice impregnate de satiră, regiunea se lasă filmată nu atât în peisaje pitoreşti, care rămân trase în memorie doar cu un contur seismografic, peisaje pierdute în această rapidă succesiune de notaţii, dar mai cu seamă în individualizarea fluviului ce se abate între stânci, între malurile roase şi dure, care răspund undeva unei mori iuţi, altundeva unui târg unguresc ori satelor petrecute fantomatic de canoe-ul alungat la vale. Scos din literatura simbolurilor pompiereşti, Oltul se umple de spume crude, acum mai patetice ca altădată, deşi apele şi-au păstrat forţa brută. Cuvintele acestei proze fluide, surpate de vadul apelor repezi, au mereu savoarea unei stranii sălbaticii, o prospeţime care nu acuză nici un viciu livresc (citatele

sunt târâte de curenți şi devin spumă nervoasă). Iată cu câtă răceală e descrisă reacția psihologică în fața vestigiului eroic al războiului:

„Pornim pe jos, pe şosea, să vedem ce-i cu Oltul, - ne oprim sub deal, lângă un izvor, curge dintr-un zid de cimitir; deasupra o placă de piatră, poartă în amintirea: Eroilor căzuți în 1916, săpate în litere adânci, sumedenie de nume vii, aşezați după rang şi căciulă, să-i proslăvească o veşnicie, c-au strâns de la alții bani să facă o cişmea! E bine. Alături, în zid, o scară: trei trepte, o portiță şi intri într-o grădiniță frumos îngrijită. Movile puține, cruci rânduite, toate fără de nume. Şi încă o scară, o suim. Pe o piatră, o carte deschisă, ah! duioasă gândire, o carte de rugăciune în piatră!

Urcăm şi vrem să privim, să ştim la ce pagină au împietrit Evanghelia sau ce nume din cei... plecați poartă? O listă întreagă! în liniştea morții doar morții s-o-nvețe pe dinafară! Sunt fețe înalte, prefecți, subprefecți şi pretori, or fi toți burlaci, căci nu-i pomeneşte cu nevestele ?

Sunt toți cât or fi ştiut atunci că se strâng bani de la alții să-i pomenească în veac! Sunt mulți, cartea e mare şi toată scrisă cu nume, abia jos, într-un colț e trecut şi cel care îngrijeşte de loc, asta-i mai bine, fie! Câți s-au perindat pe şosea sunt înăuntru, ne prinde o teamă: dac-or mai avea foi, să le întoarcă sau cărți să le-aşeze, ne trec şi pe noi - ne cărăm în grabă".

între două gravări satirice, trecerea nenumită a morții. Fără nici o ostentație, monumentul liric al eroilor s-a înălțat, dincolo de cuvinte, din arhitectura umbrelor. O sugestie proiectată dintr-o propoziție scurtă şi înstrăinată în gureşul celorlalte.

De un interes însă cu totul deosebit şi deschizând criticului calea adevărată, preocuparea artistică a scriitorului se relevă întreagă cu prilejul lui *Aghan*. Povestea mâinii fantastice a fost încercată în două modalități, ce chiar prin tehnica lor deosebită vădesc interesul lui Dinu Nicodin pentru virtualitățile artistice ale prozei, modalități care, la rândul lor, n-au rămas în stadiul laboratorului, ci s-au realizat, fiecare în parte, conform unui alt impuls tehnic.

întâi, *Aghan* e un poem baladesc, cu un fond muzical atât de pronunțat, încât zbaterile prozei recurg mereu la ritmurile poetice, nu întâmplătoare, fiindcă hexametrul din *Lupii* se topeşte în sacadele consacrate în balada românească de inițiatorul prodigios Coşbuc. Modele pe care le-am transpus în grafica adecvată:

Aşa-i răpise pe Zulima,
soția mortului dintâi.
... şi ca dintâi a socotit
că-i semn de la Alah!
... Ah! când i-am spus a doua zi
când a aflat şi-a priceput!
în spirt cu mirodeniile tari,
păstrată... Mâna lui
... de la ungherul dinspre poartă
pân'la odaia cu divan,
La... mâna din borcan
... Şi luni de-a rândul ne-am luptat
şi morți (au fost) cu zecile de mii din ambele oştiri.

Sau un exemplu şi mai izbitor:

S-a dus Aghan trei paşi în lături,
să-şi bată paloşul pe-o piatră,
să-i facă zimți, şi eu priveam
la turcii duşi şi petrecuți
de spaimă, cum fugeau!

Când acțiunea sporeşte în intensitate dramatică sau când viziunea se cere îngroşată prin efectul ritmic, proza se converteşte la o muzică nouă, biciuită, electrizată:

Geme pământul,
trosneşte podu'
se clatină casa,
urlă văzduhu'!
...Pieptu-i o saltă,

povara-l doboară.
Ii strânge grumajii,
cu un deşt îi desface
gura şi-i toarnă
pe gât... otrava!
...Colindă noaptea
pe tindă coboară
în beciuri, se zbate-n
dulapuri, su-paturi,
se-ascunde sub scară
...acolo pe sală
stinge lumina.

Putem observa aici şi un început de rimare. De fapt, rimarea prozei se generalizează şi cuvintele îşi țes între ele cât mai numeroase fire de păianjen, ca pagina întreagă să devină o masă sonoră, euritmică, accentuând tonalitatea baladescă:

Răscoală colbu' să n-o vezi când trece,
împute locul... de lângă sat,
păcat,
întruna petrece!
Descuie uşi şi zăvoare,
aține poteca... mioare,
le smulge macatu' de pe picioare,
le trânteşte noaptea din pat,
bate cu deştele-n geam,
umblă prin poduri, intră pe geam,
cotrobăie-n casă;
trece prin uşile groase
cât palma
de-a valma.

Pentru rimarea lui Aghan avem cuvintele: divan, arman, borcan, an, ban, buzdugan, iatagan, pelivan, aman. Jocul rimelor interioare în „an" şi „ani" e evident: „Şi cumpărase Aghan, cu

bani peşin, moşie la Micleşti. în marginea pădurii-şi clădise un han. Acolo ne-am mutat şi-am stat opt ani. Noi... trei: Aghan, eu şi mâna din borcan", sau efectele în zşi *ci, ce:*

Trântit pe jos, în sala strâmtă,
zăcea zapciul din Zorleni.

Cât e de stăpân prozatorul pe tehnica ce-o mânuieşte, se vede dintr-un foarte frumos vers, în care nu numai ritmul sever şi grav, dar mai ales absorbirea în acest ritm a valorii vocalelor în a şi *â* sugerează odihna profundă:

Aghan, gemând, dormea adânc.

Impresia de scufundare pe arcuri largi e remarcabilă. Un alt exemplu ni-l oferă un vers în care ritmurile se alungă în formă de valuri, de „fugă":

Mâna umflată, sătulă, dormea...,

unde efectul se produce prin succesiunea vocalelor *u* şi a *(a),* spre a se calma plan în acel ea final.

Dacă acestei tehnici atât de intime, a ritmului şi a rimei, a ordonării artistice a vocalelor, îi adăugăm ştiința epică ce stă la baza poemului *Aghan,* se înțelege valoarea acestei opere în cadrul literaturii române.

Tot atât de interesantă însă e nuvela *Ursita,* pe aceeaşi temă ca şi *Aghan,* cu identități numeroase chiar în frază. Autorul îi spune „scenariu", potrivit în măsura în care evenimentele au o succesiune rapidă, senzațională, captivantă, după modul peliculei, dar tehnica însăşi a prozei e mult prea interesantă spre a ne opri numai la virtuțile strict epice ale acestui nou *Aghan.*

Aici se impune în primul rând evocarea romantică a locului şi a epocii, nu numai Bosforul balcanic, cuprins altădată de ochii setoşi ai lui Panait Istrati, ci şi Principatele din vremea războiului Crimeei. Ceea ce era comun între malul Dardanelelor şi țara de la Dunăre, acelaşi Balcan pitoresc, de lenevie şi cruzime, cu

acadele şi potere, peisaj larg şi colorat, peste care stăpânea umbra lui Anton Pann şi a lui Nastratin Hogea. Există la Dinu Nicodin corespondenţe cu Ion Barbu, celălalt evocator al panoramei:

Ţara veghea turcită. Pierea o după-amiază...,

cum se deschide perspectiva, înrămată apoi în strofa strălucitoare:

încolăcite ceasuri: Cu voi nu luaţi-aminte
Cum, pe răsfrânta buză a mătcii, dinainte,
O spornică mulţime se tencuia-n pereţi.
Veneau de toată mâna: prostime, târgoveţi,
Dervişi cu faţa suptă de veghi, aduşi de şale,
Pierduţi între pufoase şi falnice paşale,
Iar ochii tuturora călătoreau afund...,

firesc apropiată de noua evocare:

„Au ajuns la Sulina.

Oraş turcit. Se vorbea pe-alocurea şi româneşte. Au zăbovit două zile. S-au întâlnit cu un doftor, pe care-1 cunoscuse în Stambul. Apoi, cu toţii, la hogea...

Braţul Sfântu-Gheorghe era pe vremea ceea împotmolit, dar răbda vase care nu călcau prea adânc. Au mânat la Galaţi.

Aici mai mulţi greci ca-n Fanar, plin de ei era târgul! Corăbiile multe încărcau porumb, lemne, grăunţe. Altele descărcau: putini de peşte sărat, butoaie de untdelemn, măsline, ienibahar, stafide, stămburi, marchidănării, basmale.

Norod amestecat. Unii îmbrăcaţi în haine negustoreşti, - albăstrimea; alţii cu legături de le înfăşurau de trei ori grumajii, - protipendada; apoi mulţi în caftane, alţii în giubele, în halaturi şi cu zulufi. Şi aici vorbea lumea că se pregătea muscalul de rezbel mare. Trăncănea cafeneaua şi erau cafenele multe. Joc de cărţi şi de table.

Pe uliţa portului, lumea strânsă; căscau gura, se minunau, caraghiozlâcuri; scapără unu-n beţe, le răşcuia pe cutie, ţâşnea flacăra mică din gămălia gălbuie; blejdiţi, toţi nu mai văzuseră chibrituri! Un turc juca o maimuţă. Un năzdrăvan umbla în mâini, cu picioarele furcă. Doi armeni vindeau caramanile. Haimanale multe şi oameni de treabă. Forfotă mare şi lenevie din belşug! Doniţe cu salep, cu braga, - tăvi cu bigi-bigi, susan, cofeturi, halviţă".

Ritmurile au fost anulate şi înlocuite cu sacadarea prozei propriu-zise, scăldată în lumină, cu efecte picturale îndeosebi. Cuvintele nu mai sunt îndrăgite pentru reavănul lor românesc, ci socotite cu măsura greutăţii lor istorice, cu putinţa de evocare, căutându-se de preferinţă miezul balcanic după ce a fost desfăcută coaja locală.

în acest stadiu, de absorbire a muzicalităţii pentru a da rezonanţă ecourilor profunde, proza lui Dinu Nicodin şi-a câştigat statornicirea, devenind aptă marii construcţii epice.

Romanul istoric nu va întârzia să vină.

***(Transilvania,* decembrie 1944 - ianuarie 1945)**

ANALIZE ŞI SINTEZE

(1976)

IDEALUL ESTETIC AL OMULUI: ODOBESCU

Dacă scrierea beletristică cea mai sesizantă a lui Alexandru Odobescu ne apare relatarea ştiinţifico-literară *Câteva ore la Snagov,* cea mai de seamă lucrare ideologică a sa este articolul succint şi dens *Bazele unei literaturi naţionale,* elaborat în 1855, adică la o vreme când autorul lui abia ieşea din adolescenţă: dovadă a unei vocaţii atât de armonios plenitudinare, ce promova, de altminteri cu desăvârşită conştiinţă, alături de bine şi frumos, concomitenta adevărului. în ce constă acest „adevăr"? în impozanta luare în stăpânire, de către precocele Odobescu, prin limpede şi riguroasă cugetare, a problemelor generale ale literaturii române de atunci, ca implicaţie personală a propriului său destin artistic. De remarcat mai întâi concordanţa între generalitate şi singularitate, *firească* la un spirit care nu era mânat de geniu, ci de un bun simţ nu mai puţin generos şi scăpărător. Căci Odobescu gândeşte la nivelul unor săltate şi luminoase locuri comune, însă o face pentru sine, deci cu prospeţime creatoare, cu o tinereţe care nu era doar a lui, ci a momentului istoric integrator: „Puterea imaginaţiei, focul expresiei, bogăţia închipuirilor sunt daruri ale firei; bunul gust, mulţimea şi lămurirea ideilor, curăţenia limbei sunt calităţi ce le dau numai studiul." Desigur, el era un „studios", adică un ins menit, prin toate fibrele alcătuirii sale sufleteşti, culturii ca unic mediu propice dezvoltării înclinaţiilor lui estetice - şi înţelegând că bunul gust e condiţionat de cultură, punea aceasta la baza literaturii naţionale. Cultura artistică, ne spune dânsul, constă în cunoştinţa limbii în care se scrie, şi în „studiul frumoaselor modeluri ale trecutului". în ce priveşte cunoştinţa limbii,

Odobescu îşi dă seama curajos de greutăţile întâmpinate de orice român al vremii sale: literatura naţională nu avea clasici, deci nu avea temeiuri stabile, de unde fluctuaţiile şi incertitudinile lingvistice ale fiecăruia. într-o sintaxă şi ea *artificială,* se turnau anapoda latinisme, italienisme şi franţuzisme, pe care el le respinge împreună cu „zicerile" şi formele luate din Scriptură, care la rândul ei le preluase din slavonă; în acest context îl speria ideea că s-ar putea scoate iarăşi la modă „elegantele Fanarului", părăsite abia de câteva decenii. Potrivnic al latiniştilor şi apărător al fondului slav tradiţional din lexicul nostru, dar prudent totuşi în impunerea de reguli „adevăratei limbi", care trebuie să se formeze încet şi natural, Odobescu recomandă modelul „începuturilor" limba norodului, a cronicarilor, - cărora li se pot adăuga împrumuturile romanice adaptate gramaticii autohtone, ca să nu se piardă „fizionomia românească". Şi nu se poate ignora faptul că junele Odobescu se conformează întocmai acestor precepte, în scrierea pe care le-o dedică, şi care apare deci ca prim document major al concordanţelor sale structurale. Gândind de pe acum asupra limbii ca un artist, o va perfecţiona pe măsura personalităţii lui, îmbogăţind-o cu arhaisme ce se mai păstrau în vorbirea părinţilor şi cu terminologie îngrijit culeasă din literatura populară. Va fi un minuţios proces, nu fără primejdia manierismului totuşi, după cum o vor arăta *Scenele istorice,* proces a cărui linie ascendentă se va opri însă (probabil sunt riscurile estetice ale „subţirimii"), căci, sub marea şi adeseori implicita presiune a latinismului, scrierea lui Odobescu va deveni, mai spre bătrâneţe, mată şi nesigură, seacă şi derutată, lipsită de încordarea atât de rezonantă a maturităţii, impersonală şi obosită. Curios fenomen: pe când dibuirile din scriitura timpurie au încă viaţă şi nu alterează cu nimic farmecul lecturii, scriitura odobesciană târzie *datează* (în 1872, cumpăna latină e totuşi viu neclintită într-o frază, în care absolut toate cuvintele vin de la Roma, cu excepţia unuia singur, din Elada, însă şi acesta prin intermediu romanic: „Asemenea alegaţiuni nu pot aduce decât

confuziune în puţinele cunoştinţe ce avem despre arta la acel popor care închide periodul istoric al analelor archeologiei noastre"). Ultimul efort notabil, în sens creator, este *Istoria archeologiei* (1877).

Trecând apoi la „frumoasele modeluri ale trecutului", noul îndrumător îşi desfăşoară vastele cuprinderi culturale aproape exacte şi în orice caz bine echilibrate; el respinge producţiile nordice înceţoşate sau cele extrem-orientale, exotice, şi se îndreaptă cu îndemânare şi precizie spre literaturile „clasice" ale Eladei şi Romei, care trebuie „studiate" deopotrivă în măreaţa lor perspectivă şi în „amănunte", pe adânci planuri, fiindcă numai ele pot contribui la formarea bunului gust, asigurând temeiul solid al modernităţii: „moderne" sunt pe de o parte literaturile *gotice* - sau, mai propriu - *romantice,* patronate de geniul lui Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Milton, Schiller, Byron „şi chiar Victor Hugo", dar caracterizate şi prin roadele imaginaţiei „exaltate şi întunecate, pline de idei bizare şi de fapte îngrozitoare şi peste fire" care în ciuda energiei, a fanteziei lor bogate, a comicei lor viclenii, a gândirii profunde, a sentimentelor nobile şi naive, a graţiozităţii şi suavităţii lor captivante, păcătuiesc prin *formă,* încât fanatismul pentru atari exageraţii recente în occident, relevabil de asemeni şi la noi, se cere evitat; iar pe de altă parte literatura franceză aşa numită clasică, de la Corneille, Racine, La Fontaine, Boileau, La Bossuet şi Fenelon, de la Descartes şi Pascal la Montesquieu, Voltaire şi Rousseau, această literatură clasică franceză nu trebuie prea mult imitată: e preferabil apelul la înseşi sursele ei, adică la scriitorii greci şi latini. Deoarece, ca simţământ de perfecţie formală, în concepţie şi compunere, ca simplitate ce întreţine în minte liniştea şi în inimă nobleţea, „antichitatea e studiul cel mai folositor pentru un literat" dornic de a da expresie noilor idei şi sensibilităţii noi a vremurilor în mers, sub impulsul unui alt „duh". Faţă de această entelehie clasicistă, cuviincios omniprezentă în paginile „modern" cumpănite prin trimiterile de ordin plastic şi muzical

din *Pseudo-kineghetikos,* gustul artistic al lui Odobescu va cunoaşte, în timp, remarcabile nuanţări: o dată cu vârsta, ochii săi se apleacă asupra paginilor din *Suflete moarte* de Gogol, iar preferinţele-i muzicale îl cheamă spre tetralogia wagneriană, spre *Parsifal,* spre Brahms.

Solidele premise clasiciste (viguros asigurate, sub impulsul paşoptismului, de spiritul democraţiei antice - acel „spaţiu liber" şi acea „simplicitate" încă din 1851 propuse de admiratorul lui Beethoven drept cadrul propice modernităţii în artă) nu fac decât să deschidă un mai cuprinzător arc ideologic împlinit de consideraţiile asupra *Artelor din România în periodul preistoric* (1872). Importanţa acestor consideraţii vine din împrejurarea că printr-însele se relevă deplin lipsa oricăror înclinaţii academiste ale clasicismului odobescian, precum şi, iarăşi, concordanţa din structura însăşi a ethosului său. Format acum ca arheolog, arheologia constituind plasma densă a culturii lui, Odobescu încearcă să descopere urmele care să lege „geniul clasic al antichităţii greco-romane. şi formaţia aspră a barbarilor cu spiritul care a domnit şi domneşte încă în estetica poporului nostru". Producţiile „oricât de monstruoase", instinctul care îndeamnă pe om să dea o realitate plastică oricăror „elucubraţii ale închipuirii sale" ţin şi ele de domeniul artei. Dolmenele şi menhirele au aceeaşi sorginte „psihologică" cu Partenonul; preistoricele ciolane de animale zgâriate cu figuri de urşi şi de cerbi sunt „fraţi de cruce" cu Apollo din Belvedere şi Moise al lui Michelangelo. întrucât, la ieşirea lor din Asia, popoarele care au avut misiunea de a crea sau de a reîmprospăta civilizaţia europeană (pelasgi şi liguri, celţi şi gaeli, sciţi şi geţi, goţi şi germani, sarmaţi şi slavoni, unguri şi turci) au trecut în mod fatal prin „propileele" ţinuturilor de la gurile Dunării, se impune necesitatea de a investiga relicvele lor, spre a le integra în spiritualitatea naţională (nu de altă natură e interesul comun al lui Odobescu şi Sadoveanu faţă de pecenegi). Iată un bine-venit imperialism pe verticală, coroborat cu o concepţie *orfică* a „frumosului"; vorbind de

înrâurirea benefică pe care sentimentul estetic o are asupra societăţii şi atribuind artelor funcţia de „pârghie moralizatoare" a umanităţii, Odobescu zice răspicat: „o naţiune nu este adevărat mare şi civilizată numai când are instituţiuni politice foarte liberale şi mijloace de comunicare din cele mai practice, şi izvoare active de o bogată producţiune industrială, şi chiar spiritele dedate celor mai adânci speculaţiuni ştiinţifice, pe când îi lipseşte cultul *frumosului".* Dar, în pofida marelui arc întins de la clasicitatea transparent încremenită la tulburătoarele arte barbare (de unde şi sensibilitatea pentru *stiluri),* arheologul nu era practic un „modern", ca Maiorescu: el privea cu o duioşie împinsă până la fascinaţie spre trecut (Văcăreştii veneraţi reprezentau „verdeaţa vârtoasă şi nemăestrita cruzime a limbii naţionale" unite cu „docta şi mlădiita perfecţiune a elenismului"), -în timp ce criticul junimist năzuia să descifreze viitorul din datele prezentului şi ca atare dispreţuia şi dărâma pe pre-eminescieni. Asemeni lui Bolintineanu şi I. L. Caragiale, lui Iorga, lui Sadoveanu, lui Matei Caragiale, lui Gala Galaction sau lui Emanoil Bucuţa, autorul gracilci opere de erudiţie artistică *Pseudo-kineghetikos* se arată nostalgic atras - deşi el era atât de pătruns de clasicităţi elineşti şi latine - de aproapele orient mirific: „A pluti pe apă şi din singurul adăpost al luntrii a săgeta mistreţi pe când auzul îţi este răpit de dulcele cântări ale unei armonioase pleiade de zâne acuatice, iată o realitate sasanidă cu mult mai încântătoare decât basmul primejdioaselor sirene ale lui Omer şi decât visul amăgitoarei Loreley de pe ţărmurile neguroase ale Rinului"; sau „Urma-vom cu ochii cetele nesocotite de arcaşi şi de lănceri, cârdurile nenumărate de zburătoare, turmele nesfârşite de animale ce stau puse la şireag printre ieroglifele templelor egiptene sau pe păreţii de piatră văroasă ai palatelor ruinate din Niniva şi din Babilon? Ca să vâneze lei şi tigri, girafe şi gazele, ba chiar iepuri şi cocori, faraonii Egiptului, despoţii Asiriei şi tiranii perşi rădicau în picioare ordii şi popoare întregi; iar dupe terminarea acelor

năprasnice măceluri, legiuni de zugravi şi de pietrari erau osândiţi ca să aşterne pe ziduri, pentru încremenirea viitorimii, toate acele nemărginite epopee vânătoreşti care, prin nemilostiva lor monotonie, sperie şi obosesc azi ochii călătorului minunat".

Supus înclinaţiei sale estetice, dar fără o vocaţie beletristică pe tărâmurile imaginaţiei inventive (situaţie asupra căreia nu avea nici un dubiu: „ în neştiinţa şi în neputinţa mea de a crea pe desfătătorul câmp al artelor" - modestie încărcată de înalte resemnări şi senin regret), compensat oarecum de preocupările-i ştiinţifice adiacente, cu mare răspundere susţinute, Odobescu şi-a devotat, în schimb, creator arheologia, domeniilor înflorite ale cuvântului. Scriind despre *Psaltirea tradusă în româneşte de diaconul Coresi:* „Ar putea cineva să-şi pună îndată întrebarea dacă aceasta e chiar limba românească, astfel cum o vorbeau pământenii, într-unui oarecare din ţinuturile româneşti, cu vreo doi secoli şi jumătate înapoi? sau dacă este numai o cercare nedibace a unui străin, puţin cunoscător al graiului obicinuit printre români, şi luptându-se trup la trup, fără deprinderi pregătitoare, cu un text slavon adesea turbure şi îndoios?", el plasează întrebările deopotrivă în plan filologic şi în inima propriilor sale frământări privind rodnicia artistică a cuvântului de dânsul pipăit şi ascultat, spre o intimă desfătare. Subiacent, fraza teoretică odobesciană prevede conştiinţă şi faptă beletristic mântuitoare. Aşa cum subsolurile savante la „scenele istorice" formează o adevărată garnitură ornamentală (spre deosebire de metoda similară, sărac funcţională, în cazul lui Negruzzi sau Asachi). Clarvăzător şi judicios, Odobescu invidia nuvela *Alexandru Lăpuşneanu,* epic trepidantă şi ager sentenţioasă, fără a se gândi că lucrarea lui Negruzzi e poate prea vioaie pentru atâta făptuire încruntată, şi mai cu seamă fără să bănuiască în a sa *Doamnă Chiajnă* virtuţi artistice mult mai fecunde pentru urmaşi, chiar dacă pe făgaşul stilului numai. E ostenitoare desigur, prin exces cumulativ ce abia rezistă datorită magiei arheologice a fiecărui cuvânt în parte, această descriere a darurilor domneşti:

„ici se vedeau sipeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei, cu lefturi de smaragduri, de balaşuri, de rubini, de zamfiri; pline de paftale de aur şi de matostat, cu coloane şi cu sponciuri de mărgean şi de mărgăritare, cu surguciuri de briliant; mai colo boccealâcuri de stofă cu aşternuturi de agabami, cu primenele de borangic şi de filaliu cusute cu bibiluri, cu gevrele şi cu brânişoare de beteală cu feregele şi binişuri de buhur, de cănăvăţ şi de sevai, cu blănuri de jder, de râs şi de samur, cu geanuri şi cu tachituri turceşti; mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneţia, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegias, cu apărători de pene, cu felegene de smalţ, cu zarafuri de sârmă, cu tipsii, lighene şi ibrice de argint, cu cohale de cleştar de munte, cu linguri de fildeş săpat şi cu felurite alte bogăţii, care de prin toate ţările le aduceau veneţienii, armenii şi ebreii în Ţarigrad": cum ostenitor e şi portretul lui Stamate Paleologul: „copilandru, tânăr, frumos, sprâncenat, cu mustaţa mică şi neagră, cu ochi de femeie, cu părul încreţit, nalt, spătos şi tras ca prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purtând fustanelă fâlfâindă şi strânsă la mijloc, cămaşă de filaliu largă-n mâneci şi cusută cu bibiluri, colciaci, şi cepchen de filendreş stacojiu numa-n fir şi-n mărgăritare, fesul la o parte, iminei mici şi roşii, ş-apoi la brâu două lungi pistoale ghintuite, lucrate în Veneţia numai cu sârmă de argint şi cu sidefuri, şi o pală de Taban cu apele negre pe tăiş şi cu mâner de pietre scumpe". Totul este verbal şi fără consistenţă lăuntrică. Filimon va interpreta larg epic terminologia aceasta, ca şi Eugen Barbu. Există însă în proza din *Doamna Chiajna* sau *Pseudo-kineghetikos,* în Careva *ore la Snagov* sau *Istoria Archeologiei* numeroase fericite expresii, ţâşnite prin trama aproape pedant cuviincioasă a scriiturii odobesciene, dintre care nu puţine strălucesc premonitoriu de aura levantin autohtonă a stilului matein, constituindu-se, la cel mai ridicat preţ al acelei „culori locale", pe care antecesorul o visa mereu, şi-o programa şi o urmărea cu minuţia de orfevru a unui Benvenuto Cellini: „se hrănesc cu o nepregetată ciudă, c-o adâncă zăcăşie";

„ține mintea vegheată", „mai zăbavnici poate în agerimea duhului, sunt de tineri cuprinşi de-o tainică melancolie, de-o îndoioasă sfială"; „muiere capeşă şi dăunoasă"; „să-şi urască jurata răzbunare"; „clătirile sufleteşti": „apele gălbinatice ale unui râu"; „gusturile-mi stătătoare şi trândava-mi fire"; „acea fantastică ființă a posomorâtelor visuri păgâne"; „condeiul meu cel smead, molatic, searbăd şi spălăcit"; „ordiele simbriate"; „treptele cele mai înjosite şi mai degradate ale făcătorilor de rele"; despre Herodot: „Cotiturile bogatei sale memorii şi răsfățările plăcutului său stil"; despre Neron: „împărătesc tâlhar"; despre Roma: „în traiul ei falnic şi desfătat, în sânul ei aprig la dobândă". Iată cum concordanța structurală odobesciană realizează, printr-un ideal de clasicitate, alcătuiri stilistice din ordinea morală a răului (nu altfel erau, la Racine, destrămatele pasiuni constrânse de rigorile tragediei). Susținut de mari polițețuri intelectuale, Odobescu şi-a găsit calmul artistic (atât ca apetență cât şi ca lucrare) în „desghinurile archeologice cam ^erpuite, cam frânte şi cam desmădulate", cum zice el îndeajuns de prețios arhaizant despre divagațiile-i literaro-ştiințifice: *Poeții Văcăreşti* sau *Câteva ore la Snagov,* unde fie că urmăreşte cu deliciu, selectând paginile memorialistice ale *Istoriei prea puternicilor împărați otomani,* destinul şi peregrinările diplomaticeşti ale vornicului Ienăchiță, fie că se preumblă cu degajată pricepere între elemente arhitecturale, fresce, podoabe, obiecte de cult, vestminte, lespezi, acte, trufaşe chipuri voievodale şi mohorâte mâini princiare spre veşnicie împreunate, nume de egumeni şi nenorociri sărmane, el narează şi zugrăveşte în ton doct şi prins de farmec, parcă spre a-şi satisface ambiția de a pune la încercare puterile limbii române, deasă din fire şi chibzuită din demnitate. Apa cea mai clară în care artistul îşi contempla figura e de căutat fie în această calmă proză dedicată *Nunților aldobrandine:* „în orice caz, fie sau nu lipsă de mişcare, de cunoştința regulelor perspectivei, de artă în gruparea persoanelor, de exactitudine în amănuntele anatomice, de expresiune potrivită în fizionomii, pictura despre care atâtea s-au scris şi s-au vorbit este o operă care dă o idee cât se poate de avantajoasă despre armonia liniilor şi a colorilor în arta antică; în ea domneşte acel farmec de cumpătare, acel instinct al perfecțiunii estetice, semne distinctive şi nediscutabile ale operelor artistice din antichitate", fie în proza mai afectivă dedicată priveliştei oferite severinenilor de ruinele romane: „Ei, în fiecare zi de la Dumnezeu, văd colo jos la poalele oraşului, pe țărmul năsipos al Dunărei, acea surpătură de zid cu masivele-i cărămizi înnegrite şi ciuruite de timp, roase şi măcinate de umezeală şi de muşchi, streajă seculară, care, de optsprezece sute de ani aproape, stă cu ochii țintiți la soția ei de decindea râului, şi pare că amândouă împreună duc dorul altor optsprezece ca dânsele, pe cari le-au înghițit treptat apele sub luciul lor limpeziu, din momentul când s-a rupt lanțul de zid sau de lemn ce le uneau odinioară toate într-o singură şi uriaşa clădire.

Dar ce alt a putut oare să fi fost acea minunată clădire, dacă nu chiar podul cel mai presus de toate lăudat de întreaga antichitate, pe care îl aşternuse peste Istru marele arhitect Apollodor din Damasc, ca să împlinească cugetarea măreață şi voința neînfricată a gloriosului împărat..." (starea sufletească în care a fost concepută *Istoria Archeologiei* era poate asemănătoare celei din care s-au născut unele opere ale lui Claude Lorrain sau ale lui Poussin). Rezerva lui Odobescu față de completa secularizare a mănăstirilor închinate se explică prin poziția lui de estet, mai îndărătnică decât aprinsele învățături sociale primite de la idolul său Bălcescu; îndelunga şi pompoasa reconstituire ştiințifică numită Le *Tresor de Pitrossa* rămâne oarecum pentru noi o la fel de studios imaginară operă, ca şi *Salammbo* pentru francezi.

UN MARE PROZATOR ȘI UN MARE DRAMATURG: NICOLAE IORGA

Om de știință, cu realizări în domeniul literaturii, ce țin mai degrabă de felul personalității, decât de ostenelile veleitarului, Nicolae Iorga seamănă oarecum în această privință cu Ernest Renan, romancierul, memorialistul și dramaturgul, și, asemenea acelui gânditor care profetiza asupra *Viitorului Științei,* el a convertit beletristic numeroase pagini din operele sale teoretice. Firește, deosebirile între cei doi scriitori sunt totuși considerabile, și ajunge să compari stilul fluid și simplu al lui Renan cu stilul întortochiat și spasmodic al istoricului Iorga, pentru a te convinge de aceasta.

Cum preocuparea pentru istorie este esențială spiritualității lui Nicolae Iorga, lucrările sale de ordin literar *apărând ca.* fericite derivații ale acestei fundamentale înclinări, detectarea valorilor estetice ale creației lui începe mai întâi chiar în zona operei istorice, unde ele se oferă în stare brută. Descifrând deci stilul scriitorului Iorga în paginile istoricului, izbutești poate să te apropii mai lesne de artist, adică de un spirit care ia contact cu lumea pe cale estetică. Firește, perspectiva întregului efort creator al scriitorului nu trebuie să lipsească nici o clipă din această întreprindere, fie doar și implicit, și astfel ți se impune de la bun început constatarea că, deși viziunea teoretică a lumii, proprie omului de știință presupune în primul rând o cât mai mare economie și rigoare a mijloacelor expresive, de natură ascetică, - la Nicolae Iorga stilul istoricului pare mai spontan, mai senzual necontrolat decât al literatului. Mai multă ordine stilistică și - ceea ce se arată cu deosebire grăitor - mai mare claritate expresivă găsim în versurile dramei *Sfântul Francisc,* decât în

paginile *Istoriei românilor,* în care „inspirația" stilistică joacă mare rol. **E** ca și cum tumultul personalității istoricului s-ar fi calmat în exercitarea creativității literare pure. Căci există la acest geniu diform, fascinant monstruos prin personalitatea sa exacerbată, o sete de formă, de echilibru și seninătate, atât în sens subiectiv cât și obiectiv, sete niciodată cu putință de astâmpărat din cauza imposibilității omului de știință Iorga de a se situa în planul teoriei.

Plin de patos, dar susținut de ecourile morale pătrunzătoare, ca de un concret caloric al spiritului, acest stil romantic poartă reminiscențe din patetismul eminescian al *Scrisorii a IU-a:* același idealism etic, aceeași înflăcărare în fața personajelor și faptelor trecutului, care, transfigurate verbal, devin colosale și totuși păstrează din real huma generică a apartenenței la „neam".

Uneori, în spontaneitatea sa, stilul acesta, cu perioade meandrice, formate din aglomerări de circumstanțiale și relative, este stufos și încâlcit, și totuși pulsând de o viață intensă, seismograf al temperamentului spectaculos al autorului, al psihologiei lui complicate, cu timidități ciudate și adânci, cu izbucniri vehemente, cu fulgerări și duioșii, cu dragoste și ură, aruncând osânda cuvintelor asupra faptelor istorice și a făptuitorilor lor, cu pătimașă iubire de țară, cu iritabilă demnitate, cu bătrânească înțelegere a neputinței omenești, cu naivă stupoare în fața tragicului uman, cu ochiul spiritului lacom deschis spre faptele de cultură, cu degetul întins spre chipul și duhul personajelor care populează istoria. Iată această proză istorică în sinuozitatea, în vitalitatea ei fizică și morală: „Câteva povestiri, pe care le va preface apoi, în cea mai strălucitoare formă arhaisantă a Renașterii, italianul mutat în Polonia, concetățeanul Iui Pippo, Philippus Callimachus, un Buonaccorsi, povestiri, dintre care una, tot a unui italian, Andrea di Palagio, ne arată în ce fel s-a dezvoltat lupta care era ca și câștigată, când, repetându-se greșelile de la Nicopol, pe care singur Vlad-vodă

le-ar fi ştiut arăta, bălanul Vladislav se aruncă - puţin înconjurat de oameni uşori, asupra elementului celui mai resistent al unei armate admirabil organisate. Calul alunecă şi un ienicer, aruncându-se, tăie acest cap frumos fără a şti al cui este. Recunoscut şi pus în vârful unei suliţi, el înseamnă simbolul însuşi al unei complete înfrângeri, pe care o urmă disolvarea desperată a unei puternice oştiri, sigură că nimic nu poate să-i resiste. Scopul marelui asalt al grupului polon fusese să arate că biruinţa e a regelui însuşi şi, pe lângă aceasta, nu a mănunchiului de români adus de voievodul ban, şi al acestei mândre nobilimi pe care nenorocitul rege o adusese în ţara lui de origine. Neputincios, Hunyadi privi, cu moartea în inimă, neînchipuitul desastru".

Fără îndoială, la Nicolae Iorga stilul slujeşte viziunea faptelor istorice, cu lumina şi umbra lor, el redă multilateralitatea şi perspectivitatea lucrului istoric.

întoarcerea în trecut fiind la Nicolae Iorga o consecinţă a vocaţiei sale romantice, viziunea trecutului istoric constituindu-se primordial estetic, şi nu teoretic, se poate afirma că opera omului de ştiinţă Iorga este într-un fel flora dezlănţuită din sâmburii estetic preţioşi. Căci poligraful tentacular care a fost dramaturgul şî memorialistul, savantul şi gazetarul, rămâne pentru noi şi pentru veacurile viitoare, înainte de toate, un artist a cărui operă trebuie pusă în lumină, explorând cu răbdare ţinuturile parcă mereu virgine ale acestei poligrafii, pentru ca sute şi sute de pagini măiestrite să fie astfel strânse laolaltă, şi să ne redea, curat şi mai viu sclipitor, rodul străduinţelor scriitorului.

în teatru aşadar, fie că e vorba de versuri sau de proză, intervine la Nicolae Iorga duhul orânduirii şi al construcţiei clare, al formulărilor esenţiale. în miile de versuri ce curg ca un fluviu neîntrerupt, identic cu sine, prin zeci de drame, nu este loc pentru metafore ori silnicii lingvistic-estetice, deoarece limpezimea şi măsura trebuie să facă din aceste versuri un material expresiv care prin însăşi simplitatea lui îi asigură o maximă eficacitate

dramatică. E o raritate ca un personaj al lui Iorga să vorbească *înflorit* (împăratul Mihail despre frumosul său curtean, Teofob): „în capul tău cel tânăr aud privighetori". Marele preot iudeu cuvântează *firesc:* „S-or duce toţi în ţărna din care-au răsărit / S-or cufunda-n noroiul ruinelor plouate /Şi-n flacăra cetăţii arzând s-or mistui. / Din marmora sfărmată de-a barbarilor spadă / Ţărani şi-or face casa, vite s-or adăpa, / Melci vor mânji cu bale buzele minunate, / Va bâzâi albina-n urechi ce nu aud, / Dar va trăi Iehova în veci, şi noi cu dânsul...". Iar patriarhul răsturnat Fotie monologhează în acest fel, pe ţărmul armenesc al Pontului Euxin: „Tu spui, o mare largă, ce toate le răsfrângi / în ape: cer albastru şi nori porniţi la luptă / Şi soare care arde şi stele ce sclipesc. / Ce este viaţa însăşi, cu tot ce-n ea se schimbă, / Venind tot de aiurea, iar noi gândim că e / în ea voinţa noastră ce poate să aleagă / Din ce printr-însa trece în jocul necurmat / Al zilelor. Nu este al tău tot orizontul, / Dar tu-l ai înainte întreg: priveşti în el/Precum priveşti în bolta aceasta-a tainelor... / Aşa e şi un suflet de om cum l-am avut. / O, ce n-a fost într-însul şi spre ce înălţimi / Nu am privit cu ochii aceştia, plini de dor, / Odată, azi de lacrimi, de ceaţa bătrâneţii, / Cât nici un rând de carte nu pot să mai petrec. / Şi singură eşti veşnic... Ce-ţi pasă de corăbii... / O urmă taie-o clipă şi iarăşi s-a pierdut, / De-ai zice niciodată că n-au trecut pe valuri. / Iar tu rămâi cu tine şi strigi, şi plângi, şi chemi".

Se pot surprinde reminiscenţe heliadeşti: „Arhangheli sunt în ceruri, cu îngeri mii de mii, / Şi săbii minunate le strălucesc în mână: / O singură mişcare, - şi lumea ar pieri! - / Dar tatăl cel din Ceruri e păstrător de pace, / Şi iubitor de oameni, şi cruţător de vieţi: / Al lui este judeţul, căci viaţa-i doar o umbră / Menită lin să treacă, pierind în veşnicii" (Mitropolitul Eftimie către Mihai Viteazul) sau corespondenţe eminesciene, în atari viziuni mitice ori quasi mitice *(Povestea magului călător în stele):* „Dar, dacă e departe de noi Iehovah însuşi, / De e bătrân ca vremea şi singur el şi trist, / Dacă vorbeşte numai la cărturari în schisme, / De ce

n-ar fi pe lume şi-un Dumnezeu mai tânăr, / Mai blând şi mai aproape de noi? Cum să ajungem / Până la înălţimea cerească, bieţi de noi?" (Măria Magdalena despre Isus) sau „Nu-i bolnav cum se zice de altul dintre oameni. / Căci boală, sănătate, nu i se potrivesc. / E altceva: dintr-însul se duce vlaga vieţii, / Ca apa care seacă-n pustiul blăstămat, / Nu doară că o suge prin raza-i soarele, / Ci fiindcă din adâncul lor demonii şi-o iau / Ca să nu se păstreze puterea de rodire" (despre Alexandru, în Babilon) sau (meditaţia lui Brâncoveanu, în temniţa din Edicule) „în razele de soare muri Vodă Matei, / Ce-a fost pentru ai ţării mai mult ca un părinte. / Bătrân era ca mine, şi viaţa-i era grea, / Cum a ajuns să-mi fie de mult şi mie însumi, / Şi nu avea în juru-i copiii care-i am, / Iar Doamna lui, săraca, de mult era ţărână, / Oştirea lui cea veche ca duşman îl privea, / Şi-n toată boerimea nu mai găsea credinţa... / Ce trist putea să-i fie sfârşitul, dar, în schimb / Era lumină-n juru-i şi-al primăverii soare, / Şi a crezut că merge la îngeri, sus, în Rai, / Să afle pe părinţii plecaţi mai înainte..." sau *(Mureşanu, Memento mori)* „Acolo unde păsări măiestre cântă-n crâng / Şi lei cu-aripi ne-aşteaptă-n păduri nestrăbătute" (un curtean al lui Alexandru cel Mare); şi iarăşi, altundeva (vorbeşte Mihai), retorica *Scrisorii a III-a:* „Târgoviştea e plină de ieniceri beţivi, / Şi hoţi, şi muieratici, de cămătari ca Iuda, / De pleava păcătoasă din vechiul Ţarigrâd. / Stăpânii pe avere, pe trupuri şi pe cinste: / Bisericile noastre petrecere le sunt, / Şi vin sunând din săbii la sfânta liturghie, / Ca să vâneze jertfe şi pradă pentru nopţi... / Ajuns-au pân-la mine, zăbrelele sunt rupte, / Ferestile sfărmate, altarul pângărit, / Odăjdiile rupte, odoarele prădate, / Şi am găsit acuma, prin cârciume purtat, / Potirul cel de aur din care-al tău părinte/Luă împărtăşirea în ultimul lui ceas". O retorică în stil sublim (Mihai Viteazul, când i se prezintă capul lui Andrei Bâthory): „Vestmându-ţi de-ngropare, marama ciobănească, / Sicriul tău de rege, o tavă de-mprumut", proprie lui Iorga, cel care ştie a se condensa sentenţios-gnomic: „Crezând că iau Domnia, mi-am pus cătuşe-n mâni" sau „Nu e sfârşit în

racla de aur şi mătasă/Acel care în leagăn de lemn gol s-a născut" sau „O taină-i este viaţa, şi-n ea nimic nu poate / S-ajungă fără taină la bunul său sfârşit" sau „Nu te grăbi cu vorba, când fapta nu-i aproape".

Există, în teatrul lui Iorga, trei zone distincte. Prima cuprinde din păcate aproape exclusiv drame ratate *(Moartea lui Alexandru, Moartea lui Asur, Sângele lui Minos),* interesante însă prin concepţia lor poetică, făcând punte între lirismul eminescian şi cel blagian: preocuparea faţă de htonic şi demoniac, faţă de zeii „vechi", răsturnaţi de cei „noi", ai mitologiei clasice. Divinităţilor „occidentale" le sunt opuşi de către dramaturg pe de o parte zeii asiatici, iar pe altă parte zeii primitivi dintr-o lume de oieri (cei ai Thraciei macedonene de pildă, ai munţilor care au fost leagăn şi poporului român). Din această zonă se ridică, bogată în însăşi poezia ei, *Casandra* (în pofida ratării din final: Casandra e în sfârşit crezută de troienii, cărora le serveşte, ce-i drept, acum, o profeţie mincinoasă). O altă zonă o constituie piesele istorice realizate, care sunt fie drame ale puterii *(Regele Cristina, Un biet moşneag şi-un doge, Contra patriei, Doamna lui Ieremia),* unde scriitorul se adresează cu patos şi mare priză morală unui destin, unui moment de cumpănă în conştiinţă, unei lumi istorice semnificative); fie ale conjuncturii istorice personale sau obiective *(Un domn pribeag, Cantemir bătrânul, Tudor Vladimirescu).* Şi în fine zona pieselor spiritualiste, de asemeni realizate *(Catapeteasma ruptă-n două, Isus, Sfântul Francisc, O ultimă rază, Fratele păgân, Gheorghe Lazăr).* Mai cu seamă în această zonă, datorită sensibilităţii lui estetice medievale, Nicolae Iorga se situează la apogeul dramaturgiei sale. Patriarhul Photios e un personaj de rară complexitate: într-însul se adună ostaşul de neam imperial şi curteanul bizantin, gânditorul format la şcoala filozofiei antice şi personalitatea instituţională; el înfruntă deopotrivă un împărat uşuratec, un alt împărat, fanatic al puterii, şi papalitatea. în *O ultimă rază* problemele adânci ale artei transpar strălucitor prin ideea poetică neo-platoniciană a dramei.

Aceste piese sunt capodopere ale teatrului românesc, iar Photios şi Duccio di Buoninsegna devin uluitoare personaje ale literaturii noastre. Dramă în proză (ca şi *Tudor Vladimirescu:* scriitură riguroasă şi plină de nerv, refuzând pitorescul de epocă), o proză realist-extatică adeseori, *Gheorghe Lazăr* e pereche cu *Avram Iancu* al lui Blaga (Lazăr, către negustorul Lambru, în Viena ameninţată de Napoleon: „Jupâne, ştii multe d-ta... Alegi un postav din alt postav, cunoşti un ban bun dintr-un ban rău, şi un muşteriu adevărat îl deosebeşti de unul care te înşală... Dar sufletul omului, acela nu-1 judeci după păr, nu-1 suni pe tejghea şi nici nu-1 prinzi din ochi, cum prinzi interesul...

Nu-1 ştiu nici eu poate pe al meu... D-ta de unde să-1 ştii? <aprins>.

Şi, orice ar fi, eu merg aiurea. Aici nu încap... Oraşul e mare, dar nu răsufli... Văzduhul e plin de moarte... Cei de supt pietre sunt stăpâni; noi vânturăm cenuşa lor... Mi-s striviţi umerii de câteva veacuri pe care nu eu le-am trăit... Vreau lumină, vreau aer, vreau mişcare, vreau faptă; pricepeţi voi: vreau faptă... Ori mă împuşcă ăştia, căci o să le-o spun în faţă, numai să mă întrebe, o să le-o spun cum vi-o spun, ori trec la ăla... Trec... <se opreşto.

Şi ce greu mi-e să trec... Şi nu pentru Viena... E pentru prostia care e încă în mine şi se vede că n-am omorât-o întreagă...").

Prin teatrul lui Nicolae Iorga, dramaturgia românească îşi dezvoltă o tradiţie temeinică, spre Lucian Blaga şi Radu Stanca.

Departe de orice filozofie a istoriei (a respins, şi în acest sens, pe Xenopol), autorul *Catapetesmei ruptă-n două* (încercând să filozofeze totuşi, la bătrâneţe, în conferinţele închinate semanticei morale româneşti, pe marginea unor cuvinte ca „minte" şi „cuminte", „sfânt" şi „sfinţenie", „înţelegere", „pricepere" şi „înţelepciune" - încercare reluată mai amplu în zilele noastre de C. Noica), Iorga a gândit însă asupra obiectului său de studiu, deşi în spaţiul mai limitat şi mai sporadic al prelegerilor universitare inaugurale sau al prefeţelor la *Essai de*

synthese de Thistoire de Thumanite ori *Istoriologia umană.* O gândire care se cere neapărat pusă în legătură cu dramaturgia istoricului (aşa cum temeiurile *Cunoaşterii luciferice* explică dramaturgia filozofului Blaga).

Concepând istoria ca *teatru,* Iorga impune elementelor ei caracteristice să fie integrate într-o *construcţie dinamică:* „E vorba doar de *tragedia acestui neam omenesc* şi în ea, dacă sunt *scene* care *expun,* sunt şi acre care duc mai departe *conflictul* şi mai departe: „în tragedia ateniană din când în când se aude zvonul corului: el comentează, el judecă. Istoricul îndeplineşte acest rol". Scrierile istorice trebuie să fie literare în „formă", dar şi în structura lor interioară, spre a constitui o veritabilă resurecţie a viului *uman* din trecut; deoarece nu se reproduc niciodată întocmai, „divina lor originalitate" fiind fără sfârşit, domeniul faptelor istorice nu ţine de ştiinţă, comprehensiunea istorică realizându-se nu prin *legi,* ci prin *termeni de comparaţie:* „M-am oprit asupra oricărui eveniment, oricărei situaţii, oricărei psihologii, ca şi cum întâia oară ar fi fost vorba de dânsele. Am căutat a *convorbi* cu el şi cu ei *fără interpret,* şi astfel socot că nu o dată le-am smuls măcar o parte dintr-o taină pe care, întreagă, n-o vor destăinui nimănui". Tocmai din cauză că istoria este „un fel de *vis poetica",* înţelegerea faptelor ce o alcătuiesc fiind „creaţiune", adică „acel dar pe care Grecii îl numeau *poiesis",* istoricului i se cere să aibă puteri de vizionarism şi chiar divinaţie (istoria trebuie să *vadă;* când cade capul lui Brâncoveanu, trebuie să curgă sânge), individualitatea marcată şi ironie („viaţa are ea însăşi un element de ironie, care singură o face suportabilă pentru sine şi agreabilă pentru alţii"), lucrul lui săvârşindu-se sub impulsul *talentului,* al *naturii sale de artist* (fantezia reproductivă a istoricului dispune de bogatul material lexic şi simţul pentru sunetul frazei). Aceste idei le formulează Iorga şi statistic, zicând că istoria e formată 20% din document, adică bun simţ şi logică, iar 80% din interpretare, adică din „poezie curată".

Dacă istoricul este atras de misterioasa diversitate a materialului ce i se oferă, el supune, artistic, acest material, prin

unitatea viziunii sale (la Iorga, unitatea înseamnă esenţa frumosului). în unitatea lor, românii îi apar astfel ca moştenitori ai civilizaţiei geometrice tracice, ca alcătuitori ai unei forme politice care ar fi putut rămâne, alături de gali, element de filtrare a migraţiilor barbare, de n-ar fi fost distrusă de Traian, ca păstrători, în tipare rurale, ai tradiţiilor noi, romane, creatori ai unei orânduiri de libertate ţărănească, ai unui stat original, ce şi-a păstrat autonomia, după norme bizantine, în organismul, roman de fapt, al imperiului turcesc. Năzuinţa spre unitate, în viziunile istorice, îl determină deopotrivă pe Iorga să urmărească unitatea în universalitate: istoria românilor trebuie bazată pe istoria Europei orientale, şi, întrucât asupra răsăritului s-a exercitat influenţa apusului, - de asemeni prin istoria Europei occidentale; de unde necesitatea marilor sinteze: *Istoria imperiului bizantin, Istoria imperiului otoman, încercarea de sinteză a istoriei umanităţii şi Istoriologia umană.* El vede Persia şi Macedonia, fiecare la rândul său, ca imperii universale ale antichităţii (nu există un Egipt, o Chaldeie, o Asirie, o Grecie), pe care le-a continuat imperiul roman (şi sub forma sa bizantină); iar Evul Mediu se caracterizează în primul rând prin strădania de a reconstitui, pe plan creştin, imperiul universal roman *(ordo romanus).*

Pentru aceste viziuni universaliste, concepute ca *sinteze vii,* Iorga convoacă, după propriile sale precepte, un cât mai mare număr de personaje (ceea ce înseamnă, în ideea lui, o cât mai mare acumulare de *umanitate),* faţă de un cât mai mic număr de date. Drept consecinţă, viziunile pot fi lesne debordate. în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* spre a explica influenţa polonă asupra culturii în Moldova, istoricul literar resuscitează din documente prăfuite nume şi nume de fiice şi fii de domn, de boieri şi boieroaice care au hălăduit prin ţara vecină ori s-au înrudit cu oameni de acolo. Iar în *O viaţă de om,* numeroasele pagini consacrate frământărilor politice la care a asistat şi la care a participat politicianul-istoric nu reuşesc să dea o imagine

limpede a vremii şi faptelor: sutele de personaje invocate aproape nu au contur. în această privinţă, comparaţia cu *Istoria contemporană a României* a lui Maiorescu pune şi mai mult în evidenţă avantajele distanţării subiective faţă de viaţă, care transformă şi opera în intrinsece rigori artistic viabile. Ceea ce rezistă, în *O viaţă de om,* este impresia *globală* culeasă de pe o sută de pagini aici, de pe o sută de pagini dincolo; nonconformismul elevului Iorga, de la cursurile primare la universitate, înăuntrul şcolilor pe care a fost silit să le urmeze - veritabilă aversiune de contestatar; pasiunea lucrului fortuit, prin călătoriile de-a lungul şi de-a latul continentului european sau pe drumuri autohtone, cu bogat rod de documente strânse în cărţi, referitoare la „pretendenţi domneşti", la negustori, la fapte şi personaje importante; haosul în care a căzut armata şi ţara după declanşarea ostilităţilor, în 1916; dezastrul din Moldova, în 1917-1918; dragostea pentru Veneţia; „ostenelile" autorului, pentru a se instala în acea viaţă, în acea lume, pe care ochiul istoricului nu izbuteşte s-o ordoneze. Doar o singură dată, „ostenelile" acestea se clarifică artistic, şi doar pe plan strict formal, într-o exemplară frază caracteristică, proprie personalităţii celui ce a ticluit-o: „Când atentatul de la Senat, cu morţii pe care i-a lăsat pe scânduri, a venit tocmai la timp ca să îndreptăţească o politică de teroare, care, pentru a fi efectivă, cere altfel de «pumni», şi, la spatele lor, altfel de minţi şi altfel de merite, când am fost întâmpinat de urletele majorităţii, care avea aerul că vrea să se arunce asupra mea pentru că indicasem între vinovăţiile pentru crimă politica de sfidare şi de prigonire în care totdeauna clocesc comploturile, când, apoi, ziarul meu a fost târât la cenzură ca un organ al anarhiei şi supus tăieturilor de condei ale unui neînţelegător pătimaş, dornic de a-şi crea merite faţă de stăpân, s-a văzut din nou că, faţă de ce ajunsesem a fi prin ostenelile mele, astfel de metode, care nici măcar nu jignesc, căci, şi în politică, orice lovire are puterea înălţimii de la care pleacă, nu pot avea nici un efect asupra unei acţiuni de opoziţie în care,

cum s-a vădit din atitudinea mea ulterioară față de aceeaşi oameni, nu aduceam ură, ci numai pasiunea de a împiedica răul ce s-ar putea face țării".

Din puzderia figurilor care populează *O viață de om* aproape nimeni nu trăieşte artistic prin faptele, prin psihologia, prin caracterul sau prin fizicul său. Câțiva numai, pâlpâie de viață, prin atitudinea, destul de pulverizată, a memorialistului față de ei. Carol I, Maiorescu, Ionel Brătianu, prin antipatia mai mult sau mai puțin disimulată a celui ce se considera mereu jignit de lipsa lor de condescendență față de dânsul (ura lui Iorga față de Stere - „stafia sinistră a lui Constantin Stere" -, nu-l învie totuşi); pentru Aurel C. Popovici, manifestă înțelegere precaută; pentru Nicolae Filipescu declarată simpatie; pentru Al. Constantinescu, ironică îngăduință; pentru viitorul Carol II, reiterată slăbiciune. De la Take Ionescu la Octavian Goga, de la Vintilă Brătianu la doctorul Lupu, de la Alexandru Vaida la C. Argetoianu, de la P.P. Carp la Iuliu Maniu, lumea politică se prezintă ca o viermuiala inextricabilă sau ca o veninoasă moluscă generală, în care se cuprinde, fără să vrea, prin chiar fatalitatea viziunii sale, aici confuză şi meschină, istoricul însuşi, jenant vanitosul şi maladiv irascibilul om politic.

Mult mai creator şi mai sensibil la restricțiile de ordin artistic, scriitorul îşi dă măsura în panegirice şi în publicistica jurnalistică. Portretele constrânse din vasta serie *Oameni cari au fost* sunt adeseori memorabile. Aici, o proză densă şi înfrânată, ca să devie bronz, converteşte patosul simțirii şi retorica conjuncturii, pentru ca stilul nobil să triumfe. Deşi aceste portrete suferă de lipsa psihologiei, un înalt simț al destinului şi istoriei le substanțializează prin etos. Acum, istoricul iartă cu sublimitate, nu numai pătruns de „ironia vieții", dar şi de grandoarea deşertăciunii. Titu Maiorescu şi Alexandru Marghiloman (e adevărat că panegiricul acestuia datează dinainte de apariția *Memoriilor* sale!) se bucură de acelaşi condei magnificent ca şi D.A. Sturdza. B.P. Haşdeu, căruia i se trimiseseră atâtea săgeți

înainte, devine - *tel qu'en lui-meme* - o nepieritoare mască a demoniei spiritului, a superbiei şi individualismului. Iosif Vulcan întruchipează, nu fără duios humor, modestia blândă şi generoasă. Bun ministru şi administrator, Vasile Lascăr devine un ideal „caracter". Vânzător de țară cu condeiul, Critobul din Imbros se transfigurează în *statuie* negativă. Reduse la nivelul publicistic, portretul moral-literar al lui Anton Pann sau cel al lui Odobescu sunt mult mai convingătoare decât studiile critice din tinerețe închinate lui Alexandrescu sau Creangă. Nu întâmplător, portretele panegirice, ardente stilistic, dar ireale din unghiul de vedere al vieții, recurg la termeni din specia „destin", „tragic", „tragedie", „moarte". Prea vital pentru contemporani, prea timid în gândire pentru analiză, Nicolae Iorga era menit să *vadă* numai în universul umbrelor şi numai prin *cuvinte.* Nimeni până la el nu a formulat cu atâta pregnanță poezia lui Bolintineanu (presimțind şi pe Macedonski, de care versurile debutantului Iorga au fost puternic influențate): „Bolintineanu, ca toți eroii lui tăiați grosolan, colorați tare şi încăierați sălbatec". Dar din atâta putere expresivă, din atâta operă istorică şi publicistică, probabil că, literar, va rezista cel mai bine, ca un corpus solid închegat şi organic, teatrul lui Iorga, în marginile încăpătoare a vreo treisprezece drame (ceea ce e considerabil). Restul imens, oricâte parțiale ecouri prelungi ar avea, nu constituie decât eşafodajul impresionant al acestui corpus dramaturgie, sau mirajul în neîntreruptă dispersiune al unei personalități.

C. STERE SAU IMPOSIBILITATEA ADAPTĂRII

Alături de *Istoria contemporană a României* a lui Titu Maiorescu sau de *Cum am devenit huligan* a lui Mihail Sebastian, *Preludiile* lui C. Stere se înscriu în literatura noastră printre acele cărţi de natură istoric-ideologică, de semnificaţie morală, care se impun ca opere ce asigură prin ele însele un loc singular şi important autorilor în spiritualitatea **română.** Bine concepute şi precis conturate în ansamblul lor, ca un pamflet de nedesminţită rigoare ideatică, la nivelul demnităţii umane, *Preludiile* lui C. Stere se impun nu numai drept rechizitoriu al Partidului Naţional Ţărănesc şi al politicianismului vremii, integrând portretul etic-psihologic ferm trasat al preşedintelui Iuliu Maniu împreună cu autoportretul implicit al nenorocosului său colaborator şi adversar, dar şi drept o carte pasionant scrisă, de o valoare stilistică exemplară, cu o terminologie exactă, densă şi fluentă, reflectând în cel mai înalt grad personalitatea omului, gânditorului şi artistului ce a elaborat-o - de unde şi, chiar dacă am ignora adevărul istoric la care face apel, puterea ei de captaţie şi convingere. Căci ea răsfrânge deopotrivă un ideolog complex, măiestrit dominându-şi intelectualitatea, şi o sensibilitate profundă, original strunită în expresia ei. Deoarece *Preludiile* preced o vastă întreprindere epică, acel roman-fluviu oricum grandios, dar inegal atât în concepţie cât şi în scriitura sa, *în preajma revoluţiei,* se înţelege în parte regretul contemporanilor pentru faptul că memorialistul a cedat locul romancierului. **în** parte doar, fiindcă pe de alta, chiar împrejurarea că ultimele volume ale eposului vizau evenimente **şi** personalităţi luate prea afectiv din cronica timpului devenea deranjantă. Mai puţin deranjantă se arată totuşi pentru noi, departe situaţi de respectivele evenimente şi personalităţi, această împrejurare. Fără a-l absolvi întru totul, artistic, pe Stere, de patima dizolvantă a paginilor sale de roman dedicate convieţuitorilor săi între care şi cu care a luptat pe pământul românesc, noi ne aflăm în situaţia de a constata că citim acele pagini cu mai multă înţelegere estetică şi că le putem mai lesne explica locul în totalitatea operei epice. Minora relatare, în cel mai bun caz înduioşătoare sau relevantă pentru ideologul poporanist, *Patru zile în Ardeal* (e adevărat că premerg cu decenii marele roman şi nu-l prevestesc în nici un fel) nu suferă comparaţie cu portretele oricât de scăzute şi schilodite de venin, din *Ciubăreşti,* din *în ajun.*

S-au apreciat de unii, cu competenţă desigur, dar în mod prea ostentativ, calităţile descriptive dovedite de Stere în trăirea colosalului naturii, a primordialităţii puterilor incontrolabile: tundra siberiana, aurora boreală. Comparativ cu ideea şi cuprinderea umană a romanului său, aceste admirabile calităţi cad însă pe un plan secundar. în totalitatea sa, *în preajma revoluţiei* se prezintă ca produsul uman al unei colosale ambiţii (provenind dintr-un complex de superioritate compensativ dezvoltat cu vremea), în destul de largă măsură acoperită de reuşita operei. Disertând despre Tolstoi - nu fără a menţiona că în *Anna Karenina* există peste 900 de tipuri - Stere mărturiseşte că îl impresionează la genialul autor rus *„chiar massa de creaţiune":* „Tolstoi, nu numai că ştie ca nimeni altul să facă să trăiască *mulţimile,* care formează cadrul viu în care se desfăşoară acţiunea romanului, dar între eroii lui de avanscenă şi mulţimea anonimă, dar plină de viaţă, din fund, el înşiră întotdeauna un popor întreg de tipuri şi personaje într-o perspectivă ce se pierde în infinit şi se confundă pe nesimţite în masă". Se ascunde poate în aceste consemnări, de pe la 1900, un propriu program inconştient al viitorului romancier, care trecuse deja prin *acele* mulţimi, făcuse parte din ele, ca personaj real. De aici încolo trebuie judecat scriitorul Stere, căruia nicidecum nu i se poate

reproşa preferinţa epicei de ficţiune faţă de memorialistică, arunci când, creator el însuşi de *mulţimi* de tipuri (şi aici fără îndoială nu-l întrece nimeni din literatura română), a plăzmuit probabil cel mai interesant, mai apropiat omeneşte, mai simpatic erou din proza noastră, pe Vania Răutu. Şi o dreaptă judecată cere ca, în aprecierea estetică a romanului, să facem cu desăvârşire abstracţie de datele biografice ale autorului, faţă cu personajul cu care de obicei e identificat. Meritul excepţional al scriitorului stă în faptul că perenitatea lui Vania Răutu, *realitatea* lui sunt mai certe în conştiinţa noastră decât istoricitatea modelului său.

în structura romanului se desprind uşor trei straturi, chiar dacă uneori ele se întretaie. Primul e stratul familial, dominat de bătrânul Iorgu Răutu, soţia sa, Smaragda Theodorovna şi nepoata acesteia, Natalia Chirilovna; mulţimile sunt boierii provinciali, ţărănimea, fraţii, colegii şi profesorii copilului Vania. Teza, adică apropierea sufletească a lui Vania de cei umili şi oropsiţi, e cu delicateţe îngropată în expunerea, analiza şi motivarea dramei conjugale a părinţilor. Stilul şi realismul stratului familial denotă o anumită vetustitate: ne aflăm parcă într-un excelent roman realist românesc, scris prin anii **60** ai secolului trecut, în cazul că un astfel de roman ar fi fost atunci cu putinţă (cunoştinţele psihanalitice ale scriitorului, în dureroasa perspectivă din care pătrunde în tainele sensibilităţii Smaragdei Theodorovna, nu alterează impresia). Intitulându-şi volumul care narează întoarcerea spre ţară, spre un ideal liric naţional, *Nostalgii,* Stere ne dezvăluie fără să vrea sensul adevărat al romanului său, care s-a născut într-adevăr dintr-o fundamentală *nostalgie* (şi dintr-un impact, cum vor arăta volumele finale), dar nostalgia îndreptată nu spre idealul viitorului, ci al trecutului. Deocamdată, stratul familial se structurează pe nostalgia fundamentală după mama iniţial refuzată şi a cărei implacabilă repulsie, manifestă de-a lungul unei vieţi întregi, faţă de fiul ei Vania, e surprinsă cu acel ochi candid şi generos, care contribuie

esenţial la farmecul personajului perpetuu al romanului. Al doilea strat al eposului îl constituie mişcarea şi lumea revoluţionară în care intră pentru mai bine de un deceniu, adolescentul Vania. Nostalgia imanentă acestui strat e punctată de personajele feminine care, fie că eteric sau violent revoluţionare, fie că de o senzualitate naturală în chiar frustritatea ei, apar, sub pana scriitorului, aureolate de goetheana viziune a lui *Das Ewig-Weibliche* (expresie obsesiv citată pe parcursul romanului): tovarăşul Undina, Tatiana, Fany Perlov, Măria Culiceva, Aculina, Avdotia, Lisaveta, prinţesa Lirca, toate coroborate cu iubirile reale, pe pământul strămoşesc: Ilenuţa, Ivonna, Elisa. Amestecul de bogată neîmplinire, de împlinire niciodată unind deplin romanticul cu naturalul, de dorinţă fulgurant sălbatică şi puritate morală ale lui Vania, sub zodia eternă a profundei lui afectivităţi naive, se constituie în particularitatea virilă a *eroului.* Dar trama cea mai deasă a acestui strat se formează prin existenţa revoluţionară şi tipurile care o încarnează. închisorile ţariste, pohodul, etapele, mediul nesfârşit al deportaţiei siberiene, de la Ural la miazănoaptea fluviului Obi şi la marginile dinspre China, plămădesc, dincolo de diversitatea peisajelor fizice, un peisaj moral de o bogăţie copleşitoare, fascinant, deşi ne situăm în tărâmul penitenţei infernale. Critic şi avertizat în ce priveşte ideile şi oamenii, căci e prea inteligent şi prea cult, Vania Răutu îmbrăţişează lumea revoluţionarilor, din care nobil şi orgolios face parte, cu o simpatie ce se transmite irezistibil cititorului. Realismul românesc nu cunoaşte o operă în care afectivitatea scriitorului să fie mai prezentă şi în acelaşi timp artistic mai obiectivă. între represiunile ţariste care au început cu arestarea lui Vania la Chişinău şi cele din vremea revoluţiei din 1905, redate în toată grozăvia lor prin ochii unui *participant,* se deschide universul siberian definibil numai (în privirile *eroului)* prin grandoarea-i morală şi psihologică. Numărul covârşitor al *tipurilor,* de la scara cea mai de sus, a politicilor, la cea a localnicilor, a ocnaşilor de

rând sau a administrației represive, cu toată fidelitatea diferențierii chiar în sânul fiecărei categorii în parte, aproape dispare, fiindcă se contopește într-un întreg social ce-și pierde până și caracterul de a fi aparte. Firește, alături de natura cosmică, alături de rețeaua clar expusă de autor a conspirației continue, culminând în dezbaterile ideologice din hrube, din temnițe, din saloane nobiliare penitente (precum cele de la Krasnoiarsk), pitorescul acestor tipuri împrumută peste tot ceva din *colosalul* general. Nu mai interesează în fond că e vorba de tovarășul Prudens sau de Artamon Danilov, de Colea Sajin sau de Moise Roitman, de Vasile Giurilă, de profetul Eliseev, de baroneasa și baronul Ingelstrdn, de Mazurin sau de Mehmet, lista putând fi amplificată cu egal folos - interesul acoperă suma individualităților care își trăiesc viața intensă, fragmentar tangențială întregului dar indestructibil solidară cu el, adică, încă o dată, cu *revoluția,* cu spiritul revoluției. Și, prin Vania Răutu, prin peripețiile lui neîntrerupte în anii de luptă politică nestingherită de penitențele grozav impuse, spiritul revoluției se menține pururi prezent, cu neștirbita lui măreție și cu vraja lui, care dă Siberiei ceva din feeria, din beția desăvârșitei libertăți lăuntrice umane. Imensitatea spațiului exterior s-a transpus în imensitatea spațiului interior; dar spațiul siberian nu este decât cealaltă față a spațiului rusesc, pe care autocrația țaristă îl sancționa sadic, de unde și incomensurabilitatea revoluției ruse. Chiar în romanul său, Stere știe aceasta: „Rusul, zice el, întotdeauna vede și simte, se poate spune, în *cadrul mondial"...* „și un intelectual revoluționar, ca și cel mai umil muncitor, aderat la mișcare, *simte* - chiar dacă nu-și dă seama - că rezultatele acțiunii lui, succesul sau înfrângerea, nu se vor mărgini numai la hotarul împărăției, ci vor avea repercusiuni asupra istoriei mondiale".

Format deci la și în școala revoluționarismului rusesc, adică într-un cadru mondial, în care activitatea lui era de prim ordin, cu toate că pe fondul (și acesta însă *mondial)* al *mulțimilor,* Vania

Răutu avea să cunoască, o dată cu trecerea graniței, impactul decisiv pentru destinul eroului; impact care va crea, sub forma romanului, corpul cel mai vibrant și mai zguduit al nostalgiilor sale: nostalgia tinereții lui de revoluționar, de participant la o sensibilitate și o conștiință universală. în mica Românie, prevăzută cu o constituție burghez-democratică ultra avansată (libertatea absolută a presei, deputați socialiști în parlament), el descoperă totuși, repede, o societate suprapusă frivolă cum nu se mai poate, eminent reprezentată de politicieni fără scrupule și fără idealuri cumpănite și înalte, o civilizație mai mult vestimentară și cu înșelătoare aparențe instituționale, ascunzând o uluitoare mentalitate orientală, și o extrem de întinsă clasă țărănească, mai mizeră și mai oprimată decât oriunde în Europa: totul i se înfățișa meschin și degradant. La moartea lui Ibsen, el va zice: «Dacă bonetele albe ale matroanelor noastre sunt mai puțin crohmolite, ca în patriarhalul Skjean, jiletcele „stâlpilor societății" noastre sunt și mai vaste, luând proporțiile unui halat oriental. în calea înălțării individualității omenești la noi se îmbină „pruderia" occidentală, cu „lasă-mă să te las oriental"». Comentând o ediție din 1910 a *Călătoriei* lui Dinicu Golescu, va compara ca *impact* Valahia vremii (1825) cu Europa civilizată - unde se pun problemele *omului* civilizat. E adevărat că pentru eroul romanului *în preajma revoluției* impactul era *ă rebours,* căci el venea dintr-o Rusie suprem retrogradă, ca stat, într-o Românie europeană a „libertăților"; impactul era însă cu atât mai monstruos. O mărturisește de altfel, în *Uraganul:* „în Țară, Răutu se simțea tot mai mult ca eroul din romanele utopice, care peste noapte se trezește pe altă planetă"... „Cum oare în vecinătatea imediată a unei erupțiuni cosmice o țară își poate păstra în dosul unui pârâiaș mâlos seninătatea apelor de baltă, neîncrețite de nici o adiere?" România din epoca venirii în țară a lui Vania, semăna oarecum cu Franța lui Louis-Philippe, în care își începea cariera Lucien Leuwen: domnia capitalismului financiar, înlocuit abia după 1848 de capitalismul industrial; o lume politică frivolă și

coruptă, moravuri electorale detestabile. Chiar puritatea (timiditatea) erotică şi naivitatea morală a lui Lucien au ceva din candoarea (de astă dată activă) a lui Vania - (Lucien Leuwen, fiul unui bancher - Vania era fiu de boier -, e dat afară din şcoala Politehnică, din pricina ideilor sale republicane, saint-simoniste, elevii rebeli ai acestei şcoli considerându-se un fel de „decembrişti" francezi). însă Franţa anilor 30 de atunci purta cu sine totuşi moştenirile unui trecut *mondial,* printre care şi o foarte mare Revoluţie, pe când la noi *forma fără fond* era absolută şi Caragiale întrevăzuse realul grotescului ei. Volumele dedicate activităţii politice din ţară a lui Vania Răutu se cer prin urmare considerate prin prizma impactului şi satira lor ca o criză a eroului. Ele alcătuiesc cel de al treilea strat în structura eposului. *Numărul* tipurilor corespunde şi acum ambiţiei tolstoiene a scriitorului. Totuşi *massa* lor („simţindu-se îmbătrânit de *massa* vieţii trăite" spune despre sine Vania, în *Uraganul)* nu se mai constituie din *nostalgie.* Dacă timpul a început acţiunea sa de a estompa stânjeneala cu care au fost întâmpinate de către critici şi cititori, personaje ca Nitza Vasilescu, Aurel Crăsneanu, Cristophor Arghir, Alexe Themistocle sau Ciorbadgioglu, dacă Miron Osmali (presupus Caragiale) se arată azi nu mai puţin verosimil ca atâtea *tipuri* siberiene, care îşi vor păstra în veci ascunsă pentru noi adevărata lor identitate, un singur fapt rămâne în schimb grăitor: când Vania, spre sfârşitul romanului, îşi reia activitatea revoluţionară, la Odesa, în 1905, adică atunci când puterile *nostalgiei* reapar, cel de al doilea strat al romanului, indiferent celui de al treilea, se impune cu precădere. Să fie aceasta răzbunarea destinului, care nu iartă lui Vania Răutu faptul de a fi părăsit revoluţia pură, de a fi trădat-o?

în expemplarele *Preludii* (1930), unde C. Stere şi-a calificat prin echilibrul gândirii *sale* darurile de memorialist, el formulează, compensatoriu faţă de adversarii comilitoni, de astă dată pe planul exclusiv al teoriei, ideea ce Vania o *simţise* în

roman: „în Rusia şi cel mai umil muncitor simte instinctiv că, dacă acţiunea îi va triumfa în ţara lui, ea va avea cea mai adâncă repercusiune asupra vieţii omenirii. Pentru acest motiv, un revoluţionar rus totdeauna se simte pe arena istoriei mondiale; şi cu atât mai multă putere apasă asupra conştiinţei sale răspunderea morală pentru acţiunea-i politică". Repetarea acestei idei, atât în *Preludii* cât şi în romanul *în preajma revoluţiei,* şi de astă dată în stilul mai ferm al pamfletului ideologic, stil superior celui din proza narativă, ca şi cum ar fi vorba de un text ulterior, mai matur, e semnificativă deoarece dă cheia înţelegerii depline a scriitorului: unitatea impactului şi a nostalgiei, înţelese ca factori determinanţi ai operei sale.

în literatura română, bogăţiei inumane a universului epic bengescian îi răspunde bogăţia umană a prozei liii C. Stere. Iată de ce, spre deosebire de prima, aceasta din urmă poate fi sintetizată într-un unic personaj, care asemeni lui Julien Sorel sau prinţului Mâşchin, câştigă valenţele unui simbol. Vania Răutu şi-a desăvârşit misiunea, dacă a izbutit să se contrapună umbrelor lui Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Lică Trubadurul sau Iancu Urmatecu.

MIRCEA ELIADE
SAU DE LA FANTASTIC LA ONIRIC

Mircea Eliade se explică, adică mai exact **îşi** explică *fantasticul,* apărând el însuşi ca personaj, în două mici povestiri: *Adio!...* şi *Podul.* Dar „personajul" Mircea Eliade nu este autorul de literatură fantastică, ci savantul, autorul lucrărilor strict ştiinţifice Le *Mythe de Paternei retour* şi *Traită d'histoire des religions.* Iată, din *Adio!...,* un citat foarte semnificativ (se referă la epoca modernă, ce stă sub pecetea gândirii lui Nietzsche, care „pe la 1880-1882" a proclamat „pentru întâia oară moartea lui Dumnezeu"): „Pentru dumneavoastră, care faceţi parte din elita societăţii occidentale moderne, Dumnezeu a murit de mai bine de 80 de ani. în concepţia autorului, cortina se lasă o singură dată, aţi înţeles când. Nu când moare un om, căci nu oamenii constituie obiectul Istoriei religiilor. Ci când moare Dumnezeu, sau un Dumnezeu, cum vreţi s-o luaţi. în orice caz, în ce priveşte Dumnezeul dumneavoastră, moartea lui a fost deja proclamată, de aceea cortina a fost lăsată *înainte* ca dumneavoastră să fi pătruns în sală..." Acest avertisment introduce în literatura lui Mircea Eliade pe lângă *realul estetic* (stratul ontologic specific operelor de artă, cum spune N. Hartmann, stratul în care, de pildă, Anna Karenina şi Vronski îşi au *existenţa* lor proprie), dar prin însuşi faptul creaţiei literare - în cazul autorului nostru compus din *realul imaginar al naturalismului* şi *realul imaginar al irealităţii magice sau onirice - conştiinţa ştiinţifică* a profesorului de istorie a religiilor. După cum îl putem cunoaşte astăzi din *Amintirile* sale, Mircea Eliade a manifestat încă din adolescenţă o prodigioasă curiozitate *ştiinţifică,* specializată cu timpul în domeniile ocultismului, miturilor şi religiilor. Paralel, totuşi,

imaginaţia sa, la fel de prodigioasă ca facultate estetică însă, l-a împins în domeniul creaţiei literare, unde *opera* s-a constituit cu aceeaşi vigoare. Dar dacă această operă beletristică, nutrită de elementele spiritualiste proprii preocupărilor ştiinţifice ale autorului ei, s-a născut din conştiinţa nietzscheană că „Dumnezeu a murit", dacă spiritul ştiinţific a distrus *in nuce* realitatea magică a elementelor respective, originara lor putere de iradiaţie (păstrată în poemele şi teatrul lui Claudel sau Blaga, de pildă, sau vie, altădată, în romanele lui Balzac, în lirismul goethean), n-a izbucnit oare de aici un conflict între materialul artistic dat şi *atitudinea* scriitorului faţă de el? în mărturisirile cu caracter autobiografic, autorul *Şarpelui,* deşi recunoaşte influenţa cunoştinţelor savantului asupra orientării literaturii, ţine să precizeze libertatea artistică pe care şi-a îngăduit-o şi impus-o în cadrul acestei influenţe. Mai semnificativ apare însă avertismentul citat mai sus (şi desprins dintr-un text beletristic pur!), indicând limpede şi ostentativ împrejurarea că avem de-a face cu o literatură născută sub zodia „morţii lui Dumnezeu". Şi e şi mai grăitor faptul că scriitorul a ţinut să-i dea o formă ironic-estetică.

în *Podul,* unde prezenţa savantului, indiologului, specialistului în istoria religiilor ni se semnalează printre meandrele, prin pânzăria inextricabilă a unei naraţiuni onirice, unde reapar nu mai puţin curios şi semnificativ nume de personaje şi locuri din alte povestiri ale lui Mircea Eliade (Emanuel, Prajan, Vladimir, Zamfirescu, strada Preoteselor) şi unde simbolul *podului* e la fel de explicit ca şi simbolul *cortinei* din *Adio!...,* întâlnim următoarea viziune, în ea însăşi explicitară: „Treceam astă-primăvară pe strada Domniţei. Văd ieşind dintr-o curte un locotenent de roşiori. Am încremenit pe marginea trotuarului privindu-1. Era atât de frumos, încât despre el nu se putea vorbi decât în termeni de teologie negativă. Zâmbeam. Aşa ar trebui să-1 descrie cineva, îmi spuneam. Să întrebuinţeze şi alt limbaj decât cel de toate zilele. Limbajul teologiei, bunăoară, sau

al metafizicii îmi spuneam: un locotenent de roşiori, prezentat în termeni de teologie negativă, constituie în el însuşi un mister, un paradox. *Coincidentia oppositorum,* ar fi spus Nicola din Cusa. îmi plăcea cum gândeam. Mă înălţasem dintr-o dată într-altă lume, pătrundeam într-un univers de esenţe-arhetipuri. Zâmbeam fericit...". Şi peste câteva pagini: „Să-1 vezi trecând călare către casă în amurg, frumos ca un luceafăr, şi totuşi detaşat, rănit, să auzi paşii calului pe covorul de frunze veştede când lumina scade pe nesimţite şi se aprind felinarele, se aprind lămpile cu gaz, şi să te întrebi atunci: la ce bun? ce sens mai pot avea toate acestea? de ce ne-am născut dacă nu-1 putem înţelege, dacă nu-1 putem recunoaşte?" Nu este greu, fireşte, să descoperi în viziunea locotenentului de roşiori din povestirea lui Mircea Eliade imaginea eminescianului Hyperion; dar nu ca simbol într-o alegorie, ci ca o expresie a unei problematici a realului, aşa cum e ea pusă într-o imagine naturalistă, spre deosebire de model, naturalistă fiindcă *ritualul* care deschide perspectiva lumii spiritului pur ţine de ordinea comunului, banalului (deasupra sticlei de vin):~„Ei bine, domnilor, vă asigur că *există* o ieşire. Dar, evident, pe alt plan. Şi aş îndrăzni să precizez: pe un plan al *irealului.* Aţi înţeles la ce fac aluzie: numerele negative, paradoxul, în fond negaţia care neagă negaţia, şi te scoate din nou la lumină chiar în clipa în care tu, biet om lipsit de imaginaţie, te socoteşti prins pentru vecie în acel sarcofag de piatră, închis în cripta aceea strâmtă, îngheţată din inima muntelui. Aţi înţeles acum de ce locotenentul destupă a *doua* sticlă de vin. V-am dat cheia: gândiţi-vă la istoria religiilor, la ceea ce aş putea numi taina primei repetiţii, la misterul acestei expresii: a *doua oară,* adică născut a doua oară. renăscut, înviat din morţi, într-un cuvânt *născut în lumea spiritului".* Importanţa textelor citate din *Podul* vine din posibilitatea suprapunerii celor două personaje: Hyperion şi locotenentul de roşiori, căci eminescianul „mort frumos cu ochii vii" e din substanţa „termenilor de teologie negativă" şi. în ciuda pauperului simbol pozitiv conferit de poet

(„geniul"), calitatea sa primordială rămâne irecognoscibilitatea. („Pentru mintea noastră - citim în *Podul* - realitatea ultimă, *fiinţa,* e un mister, şi eu definesc misterul ceea ce nu putem recunoaşte, ceea ce este irecognoscibil.") Dar, prin *coincidentia oppositorum,* prin coincidenţa fiinţei cu nefiinţa, Mircea Eliade aduce pe Hyperion din nelume în lume, fără a-i ştirbi misterul: „Când a înţeles că *atman* e identic cu *brahman,* locotenentul a înţeles că a murit pentru lume, căci s-a trezit deodată detaşat de tot şi de toate, şi, deşi această moarte însemna libertatea lui. el eia, aşa cum prea bine spun indienii, un mort în viaţă, şi, aşa cum se întâmplă în asemenea cazuri-limită, uneori simţi viaţa, dai alteori simţi mai degrabă moartea, şi într-un asemenea moment iocotenentui s-a întrebat dacă nu există vreo ieşire. Şi, evident, exista o ieşire. Trebuia să moară *a doua oară* şi să redevină ceea ce fusese la început, locotenent de roşiori, continuând totuşi (căci aci stă paradoxul coincidenţei *oppositorum)* să rămână ce izbutise să devină prin *Upanişade:* atman-brahman". Iată o idee şi o terminologie care ar fi fost o desfătare pentru Eminescu, cel ce trăia în mirajul filozofiei indice. în plus. cu o rezolvare artistică pe care *Luceafărul* său n-a izbutit-o. Şi nici Mircea Eliade până la o anume treaptă a evoluţiei sale literare. Deoarece între *conştiinţa* ştiinţifică activă, proclamată în formula nietzscheană din *Adio!...,* şi proza onirică (incluzând problematica acestei rezolvări) din *Podul,* se cască prăpastia modalităţilor artistice diferite, de la *Domnişoara Christina* la *Şarpele* şi *La Ţigănci, de* la *Nopţi la Serampore* la acelaşi *Pod.*

Iniţial, *fantasticul* din nuvela *Un om mare* constă dintr-o ruptură patologică în planul *realului:* inginerul Eugen Cucoaneş, suferind de macrantropie, devine uriaş, mai înalt ca pădurile, şi, copleşit de boala lui nenorocită, se retrage în munţi, unde rătăceşte gol. Vizitat acolo de prietenul său (naratorul) şi de fosta sa logodnică, el le scrie cu dificultate pe o tablă (graiul nemaifiind omeneşte inteligibil) cuvintele: *„E bine".* Urmează această pagină de dialog şi descriere: «„- în ce sens e bine? strigai eu. Te

simţi mai liniştit? Vezi lumea cu alţi ochi? Vezi lucruri pe care noi nu le putem vedea?... La toate aceste întrebări, strigate cu o supremă încordare şi mai mult ghicite, se mulţumi să-mi zâmbească şi să-mi arate, cu un braţ ridicat visător, cerul. Reluai întrebările. - Spune-ne, totuşi, ce vezi, ce simţi, ce înţelegi! Spune-ne dacă există Dumnezeu şi ce-ar trebui să facem ca să-1 cunoaştem noi! Spune-ne dacă viaţa continuă după moarte şi cum să ne pregătim pentru ea. *Spune-ne ceva!"...* Prietenul meu îmi arătă atunci din nou cele scrise pe tablă şi, cu o izbucnire de bucurie, ridică braţele către cer şi începu să ne vorbească. Răsunau văile la cuvintele lui. Era ca prevestirea unei furtuni, tremurau copacii şi se plecau crengile. Leonora închisese speriată ochii şi noi toţi ne făcuserăm parcă mai mărunţi decât păream că suntem. Dar în mine, cu toată teroarea, stăpânea dorinţa de a ajunge până la el şi a afla tainele pe care le cunoştea acuma Am aşteptat să înceteze şi am scris pe tablă o altă întrebare: „Ce este acolo?". Am scris cu majuscule ca să poată citi cu mai multă uşurinţă. Eugen păru puţin plictisit de străduinţele mele, dar, deschizând palma ca să-i dau bucata de cretă, se aşeză din nou la lucru. După câteva minute îmi arătă: *„Totul este!"* înălţa braţele către cer, îndreptându-le apoi către pământ, către munţi şi văi. Mă arătă pe mine, zâmbind, o arătă pe Leonora. pe şofer, apoi bătu vesel camioneta cu latul mâinii şi începu să râdă. îl priveam tustrei în neştire. Văzându-ne cum stăm acolo nepricepuţi, se depărta de noi şi rupse dintr-un copac o creangă. Apoi, cu atenţie, smulse din ea trei rămurele verzi şi ni le întinse, pe rând, la fiecare. Le-am luat cu mare teamă, parcă am fi ghicit, ca prin vis, că ni se dezvăluie o cutremurătoare taină".» întreaga scenă e văzută şi considerată de un spirit romantic. Urieşenia apare ca o reintegrare în natură, ca o reprimordializare a omului, care redobândeşte facultăţile de a comunica cu *totul* ale vârstei de aur. întrebările naratorului, ca şi răspunsurile macrantropului, merg într-aco7o. Doar că irumperea în realul desacralizat a acestui *altceva* e *terifiantă.* Şi, în pofida vestirii transmise prin

intermediul ramurilor verzi, fenomenul rămâne în sine malefic, demoniac din cauza monstruosului, patologicului, teratologicului sub semnul cărora se manifestă. Inocenţa şi seninătatea dintâi, redobândite pe această cale natural-aberantă, nu sunt rodul unui *miracol,* ci manifestări fantastice. Fiindcă ruptura din planul realului nu a desfiinţat realul în nici o parte a sa. Ceea ce pare a se fi rupt de real nu a devenit ireal, ci un alt real; fantasticul s-a creat prin încălcarea *normelor* realului şi nu prin abolirea realului însuşi. Iar ceea ce ne interesează pe noi acum este caracterul *romantic* al textului de mai sus, care ne trimite, împreună cu alte torme de fantastic, la puternica influenţă eminesciană asupra prozei de tinereţe a lui Mircea Eliade. într-adevăr, prin naraţiuni ca *Domnişoara Christina, Şarpele, Secretul doctorului Honigberger* şi *Nopţi la Serampore,* trece, mărturisit adesea. *fantasticul* eminescian din *Luceafărul,* din *Strigoii,* din *Sărmanul Dionis,* din *Cezara.* Or, cum influenţa lui Eminescu asupra lui Mircea Eliade nu ridică numai o simplă problemă de surse, de ascendenţă literară, ci se arată a fi o problemă de modalitate a realizării fantasticului în proza scriitorului conştient de a-şi realiza opera sub zodia „morţii lui Dumnezeu", ea trebuie cercetată în această lumină.

S-a mai observat că *Domnişoara Christina* reia tema *I uceafărului* (cu deosebirea că un bărbat este ispitit, în noua împrejurare, de duhul unei moarte). S-a mai observat că în acest roman fantasticul se instalează treptat, dar rapid în naraţiune, de la atmosfera generală până la declanşarea brutală a evenimentelor demoniace, întrepătrunderea realului cu irealul fiind realizată de scriitor cu o ştiinţă epică remarcabilă prin contrapunctul perfect, în acţiune, al personajelor purtătoare de demoni (toate femei) cu cele determinate să-1 înfrunte (toţi bărbaţi). Dacă însă tema poemei lui Eminescu e dată în chiar ideea romanului, inserţiunea versurilor din *Luceafărul* şi *Strigoii,* ca şi a unor fraze din *Sărmanul Dionis, axe* funcţia precisă de a transpune noile plăsmuiri epice în *vraja* lirismului eminescian, cu

puterea sa malefic-incantatorie. Când doamna Moscu recită Sandei versurile poetului, perspectiva în fantastic se deschide Ia fel de larg ca şi prin rostirile eminesciene nocturne ale Christinei.

întorcându-ne la avertismentul savantului, personaj din *Adio!...,* putem, prin urmare, presupune că, lipsit el însuşi de *credinţă estetică,* deoarece, prin chiar atitudinea sa ştiinţifică faţă de temă, i-a abolit puterea de iradiaţie magică, autorul *Domnişoarei Christina* a reintrodus irealul *viu* în naraţiune, remagicizând tema cu ajutorul textelor eminesciene direct reproduse, texte încărcate de vrajă autentică.

Modernizat, motivul *Cezarei* reapare în *Şarpele.* Instaurarea fantasticului e de astă dată mult mai lentă, dar şi mai subtilă epic, prin crearea unui personaj realist, seducător (în sens viril), dar mai mult dubios decât misterios: Andronic. Acesta acţionează la început prin inteligenţă, pregătind minuţios terenul pentru magie (jocul noaptea în pădure, povestea fioroasă din pivniţa mănăstirii). Dar pseudomagia din scena descântării şarpelui nu depăşeşte, în ciuda multiplelor simboluri implicite actului prin ştiinţă, semnificaţia epică a reprezentării unui caz de hipnoză colectivă. Cu atât mai meritoriu este jocul autorului cu subconştientul personajelor sale în timpul somnului lor, care, tot ca la romantici, dar în mod deliberat, devine o plasmă unică, generală, un plan ascuns pe care se înşiră *somnurile* reunite, întrepătrunse, deşi diferenţiate. Peste hipnotica fugă nocturnă a Dorinei apoi în insulă, ca şi peste boccaccesca descoperire a celor doi amanţi dormind goi, îmbrăţişaţi, în zori, pluteşte greaua umbră paradiziacă din Cezara: umbră eminesciană mai magică decât practicile simpatice şi mistificatoare ale lui Andronic şi constituindu-se de asemenea ca o modalitate pur estetică (analogie, comparaţie): magicul real, împlântat în fantastic.

Doctorul Zerlendi din *Secretul doctorului Honigberger* şi Suren Bose din *Nopţile la Serampore* practică prin rafinate şi superioare mijloace oculte aceeaşi reducţie la voinţa proprie a timpului şi spaţiului, ca şi *naivul* Dionis. Prevenit de jurnalul

intim al lui Zerlendi pe care îl descifrează, naratorul din *Secretul doctorului Honigberger* nu trăieşte nici o clipă sentimentul înfricoşător al alterităţii realului, la trecerea autorului acelui jurnal spre Shambala, adică spre tărâmul fericit al spiritualităţii curate. Acest sentiment răsare doar în clipa când naratorul şi, o dată cu el, cititorul constată invazia irealului în real prin faptul de a fi participat, de a fi intrat şi ieşit într-un şi dintr-un spaţiu şi timp *moarte* fără nici un drept, adică fără dreptul demoniac pe care însăşi practica magiei îl poate da sărmanului Dionis, lui Zerlendi sau lui Bose.

Oricum, în *Domnişoara Christina,* în *Secretul doctorului Honigberger şi în Nopţi la Serampore,* fantasticul se produce prin contactul şi întrepătrunderea realului cu irealul, a lumii vii cu lumea morţilor, ca în versurile şi proza lui Eminescu, după cum în toate aceste opere literare, ca şi în *Şarpele,* opere create sub semnul conştiinţei „morţii lui Dumnezeu', deci a contactului exclusiv ştiinţific (obiectiv) cu misterul, magicul, adică *irealul viu,* provine, ca prezenţă activă, doar din directa sau analogica manifestare a vrăjii eminesciene într-însele. Aşa cum am remarcat însă, un element nou apare în *Secretul doctorului Honigberger:* sentimentul alterităţii realului din finalul povestirii semnalează o prezenţă magică „autentică" (subiectivă).

Scurtele nuvele *Douăsprezece mii de capete de vite* şi *Ghicitor în pietre* alcătuiesc, împreună cu desăvârşit grava povestire *La ţigănci,* zona onirică, reluată şi explicitată în *Podul.*

într-adevăr, ca într-un vis acum, aparenţa realului nu significă nimic altceva decât această aparenţă, prin care nu se manifestă decât *irealul.* Irealul a invadat şi a anulat complet realul, căruia i se substituie, fără ca jocul cu „aparenţa" să impieteze asupra deplinei sale înstăpâniri. Gavrilescu, personajul din *La ţigănci,* nu poate ieşi din irealul căruia îi aparţine pentru totdeauna. Nu poate *ieşi* nu numai fiindcă e un personaj mediocru, fără destin (el n-a existat nici în viaţă, aşa cum nu există nici în moarte, cu toate apelurile morţii de a-l determina să

existe într-însa: a avea destin înseamnă a-ți perpetua existența dincolo de limitele vieții), ci fiindcă de fapt omului nu i se poate oferi nici o ieşire. Prin repetiție, locotenentul de roşiori pare totuşi să iasă, revenind din morți ca locotenent de roşiori, datorită coincidenței *oppositorum.* Dar această ieşire e o biată iluzie, deoarece *coincidentia oppositorum* implică persistența mortului, a spectrului în frumusețea lui pentru viață redobândită. în literatura onirică, visul (cu toate libertățile şi constrângerile încărcăturii lui de simboluri) nu poate fi depăşit: a povesti un vis înseamnă a ieşi din vis. în literatura onirică, visul nu se povesteşte de către cel treaz, ci se trăieşte ca atare în propria sa sferă, în irealitatea iremediabilă: o irealitate care nu se comunică prin faptul că păstrează aparențele realului, deranjate doar de posibilitățile infinite, *fantastice,* la care e supus. Specifică literaturii onirice este însă împrejurarea că realul se oglindeşte în ireal, această oglindă arătându-i o față a sa, pe care fără ea n-ar cunoaşte-o. în *Dans Ie labyrinthe* sau *L'annee derniere* â *Marienbad* ale lui Alain Robbe-Grillet, oniricul se manifestă ca atare.

La Mircea Eliade, oniricul semnifică literar depăşirea conştiinței savantului că „Dumnezeu a murit" prin renunțarea la hierofaniile luate în considerație ca obiecte desacralizate şi tratate distanțat estetic; într-o lume profană, visul iradiază încă magia sa, şi astfel, spre deosebire de *Domnişoara Christina* sau de *Nopți Ia Serampore, La țigănci* şi *Podul* nu mai recurg Ia magia eminesciană, fiindu-şi magic suficiente. Desigur, ceea ce se întâmplă cu Iancu Gore din *Douăsprezece mii de capete de vite.* cu Emanuel din *Ghicitor în pietre,* cu Gavrilescu din *La țigănci* ține nu de starea de vis, ci este pătrundere în *celălalt* spațiu şi timp, la fel de iremediabil ca şi visul. Dar această pătrundere definitivă în ireal impune tehnica literaturii onirice. Totul *se întâmplă ca într-un vis,* ba şi mai grav, mai apăsător şi mai înfricoşător decât coşmarul. Şi la această treaptă a literaturii sale resacralizate, omul de ştiință, autorul *Istoriei religiilor,* care ştie că „Dumnezeu a murit" şi care s-a îndepărtat de romantismul literar, poate readuce şi reconfirma, fără primejdii pentru literatură, pe savant în textura prozei beletristice: *Podul* amestecă fără nici un prejudiciu discuțiile teoretice cu situațiile onirice. *Upanişadele,* ca elemente ştiințifice clasate, conviețuiesc în irealul căruia îi aparțin deopotrivă, prin repetiții metodic halucinante, locotenentul de roşiori *destupând a doua sticlă de vin* ori fetița citind bătrânei dintr-o carte. Alcătuit din materia ireală a lui Hyperion, locotenentul de roşiori nu mai are menirea de a transfera vraja eminesciană într-o lume des-magicizată, ci de a sublima, prin contrast, propria vrajă a noului univers.

GIB MIHĂESCU SAU PARADOXIILE NATURALISMULUI

Cine porneşte la cercetarea operei lui Gib Mihăescu trebuie să treacă prin terenul îndeajuns de vast şi de neplăcut pentru zăbavă al nuvelisticii lui; o nuvelistică specifică prin ceea ce a rezultat din ea, fiind deopotrivă semnificativă prin puterea autorului de a o depăşi în chiar tematica şi modalitatea ei. O psihologie inferioară şi abuzivă domneşte aici, provenind dintr-un rău naturalism, în care aplicaţia perseverentă la cazurile insolite nu merge către *absurdul* ce se integrează perfect în natura umană, ca un dat al său propriu, ci către *aberantul* care, îngrijorându-ne doar, nu ne revelează nimic asupra naturii noastre. Căci demenţa în sine, manifestarea bio-psihologică a aberantului, e opacă, e o lume de porţi închise, prielnică întrebărilor noastre de ordin spiritual doar prin analogie. Rămânând cerc închis, psihopatologia îşi pierde valenţele spirituale, şi în mâinile neprecaute ale scriitorului, prin forţa lucrurilor diletant în materie şi dispus a da frâu liber imaginaţiei sale, rătăceşte printre enormităţi. Cazul de histerie tratat de *medicul* Arthur Schnitzler, în povestirea *Frăulein Else,* comportă interes în primul rând datorită virtuţilor estetice ale monologului interior. Iar prudenţa (măiestria) artistică a lui Andreev, obţinută prin sinteza formală dintre naturalism şi simbolism, garantează eficienţa sondajelor sale umane. Autorul *Anfisei* parcurge etapele tragicei senzualităţi ale unui Kostomarov cu aceeaşi aplicaţie profesională (literară) cu care doctorul în medicină Kerjenţev din *Ideea* îşi macerează în conştiinţă „nebunia". El e

nu mai puţin riguros în realismul iluminat al nuvelei *Povestea celor şapte spânzuraţi* precum şi în fantasticul străveziu al *Poveştii unui necunoscut (El),* fiindcă, paradoxal, tocmai depăşirea tematicei îl obligă la respectiva rigurozitate. Ce a putut să determine tradiţia predecesorului rus în gândirea lui Gib Mihăescu, se poate desprinde comparând *Abisul* lui Andreev, adică oribila trezire erotică a tânărului romantic Nemoveţki, cu momentele erotice provocate de groază din *Vedenia, Braţul Andromedei* sau *Femeia de ciocolată:* pe de o parte contrastul dintre puritate şi abjecţie, contrast inclus în corolarul posibilei demenţe; pe de altă parte contactul direct cu demenţa; şi anume o demenţă care se cere, de către suflete primare, erotic exorcizată. Cu privire la întâia fază a activităţii de prozator a lui Gib Mihăescu, problema care se pune este prin urmare aceea a vulgarităţii obiectivelor sale. Multa psihologie se adresează mai cu seamă nesfârşitelor dorinţi de posesiune erotică ale provincialilor (sau ale inşilor cu mentalitate provincială), care văd în copulaţie cea mai vrednică preocupare a lor. încât gelozia nu apare aici ca motiv de analiză a iubirii, ci ca pretext de desfăşurare a instinctelor, până la brutalitatea ultimă. O notă maladiv obsesională, coroborată cu halucinaţii triviale străbate existenţa personajelor sintetizate de donjuanul de joasă speţă, Manaru. Şi dacă nu s-ar putea spune că în ideea de la care purcede mai lunga naraţiune La *Grandiflora,* ca şi în mediul pe care ea îl vizează, ar lipsi datele ce promit un prozator **de** factură mai profundă, nici „romanele" *Braţul Andromedei* şi *Femeia de ciocolată* nu împing epica lui Gib Mihăescu mult mai departe. E adevărat că în ambele compuneri „psihologia" încetează **de** a fi chiar atât de sufocantă, de dezordonată, confuză şi „teribilă". Scriitorul începe nu numai să se organizeze pe spaţii sporite, dar să se şi calmeze. Nebunia lui Negrişor, din *Femeia de ciocolată,* s-a mai aerisit, subtextul ei erotic s-a aşezat pe o linie bine

susținută de fantastic; chiar ambiguitatea acestui fantastic în analiza „cazului" de alienare mintală, ca un proces real, indică un progres; şi cu toate că nebunia lui Andrei Lazăr din *Brațul Andromedei* se păstrează pur şi simplu în limitele clinice ale „cazului", ceea ce estompează contururile personajului, banalizându-1, societatea care-1 cuprinde câştigă în schimb oarecare profil, societate împalidată însă de repetarea aceloraşi obsesii erotice ale membrilor ei. Mai evidentă devine în cadrul celor două narațiuni predispoziția lui Gib Mihăescu de a acorda personajelor sale înglobate într-un mediu vulgar, atributele intelectualității, conjugate însă din nefericire, acolo unde sunt mai puternice, cu „țăcăneala" lor. Nu e tot una să tratezi intelectuali care „deviază", sau indivizi a căror intelectualitate apare ca o formă a „devierii". Demnitatea estetică cea mai înaltă din lumea de până acum a eroilor lui Gib Mihăescu o deține Geo, din drama *Pavilionul cu umbre.* Şi lucrul se explică uşor prin faptul că, o dată cu Geo părăsim sfera biologică şi ne situăm în cea morală. Fără îndoială, ne aflăm tot în marginile unei patologii, căci încercarea sistematică a bărbatului de a o detraca pe Liana vine dintr-o pornire morbidă; această pornire nefiind nici efectul dorinței animalice de posesiune nici urmarea unui obstacol, deci a unei refulări în stare să ducă la demență, ci produsul unei demonii. Geo nu are „creierul aprins" ca Manaru din *La Grandiflora,* el nu face acte necugetate: cu o logică implacabilă, el cade prins în mrejele demoniei sale personale, care se identifică logicii estetice, obiective; demonia ce o purta într-însul țintind pe alții se întoarce împotriva lui însuşi. într-un fel deci, prin patologia lui, eroul din *Pavilionul cu umbre* se solidarizează cu cei din nuvele, din *Brațul Andromedei,* din *Femeia de ciocolată;* într-alt fel prin situarea sa morală, oricât de inextricabilă, prin sănătatea sa psihică şi biologică, Geo se solidarizează cu locotenentul Ragaiac, cu Mihnea Băiatul, cu

Mihail Aspru, personajele romanelor importante ale lui Gib Mihăescu.

Ca o curiozitate totuşi, dar şi ca dovadă a organicității unei opere, locotenentul Ragaiac irumpe de-a dreptul din colcăiala imundă de sexualitate a literaturii de tinerețe a scriitorului, reprezentând chiar o sinteză estetic mântuită a acelei literaturi. Estetic mântuită, deoarece au dispărut „cazurile" irelevante, a dispărut vulgaritatea viziunii şi mâzga de psihologie necontrolată, amatoare de enormități. Universul obsesiv amoros, al cărui centru este eroul principal al romanului *Rusoaica,* şi-a rezervat natura, ca *natură* însă, înțelegând prin aceasta că omul nu este silnicit la a plăti mai multă dobândă decât se cuvine datoriilor sale întru ale cărnii. Idealist erotic, aşezat într-o conjunctură care să-i ofere zări pentru satisfacerea idealismului său, Ragaiac e un om de o sănătate morală şi biologică perfectă prin caracterul ei obişnuit. Nu om de rând, fireşte, căci intelectualitatea, pe care autorul i-o prevede, îi dă o justă distanță a lucrurilor vieții: îşi visează exotica „rusoaică" sub categoria aventurii într-un înțeles mai angajat sufleteşte, însă fără a se pierde în reverii nebuloase. El nu visează marea iubire (posibilă de altminteri în alcătuirea sa umană personală; în orice caz nu exclusă), ci corporalitatea ideală, ca un Don Juan lucid şi sceptic asupra implicațiilor sentimentale, caracteristice epocii de materialism nedisimulat, chiar juvenil exuberant, căreia îi aparține. în aşteptarea celei ideale, aventurile triviale n-o maculează, nu-i tulbură semnificația. Printr-o splendidă intuiție sau chiar conştiință a democrației amorului, scriitorul egalizează experiența amoroasă a eroului său cu experimentele personajelor mult inferioare lui în ordinea pregătirii spirituale: nici simplii ostaşi (țărani), nici femeile cu care au ei relații şi în mediul cărora l-au atras din simpatie masculină pe locotenentul lor, nu poartă pecetea vulgarității, oricâtă trivialitate ar implica amorul necesar.

Dimpotrivă, un naturistic şi subtil arhaic respect al castităţii, chiar considerată ca plăcere, se manifestă într-un joc liber deschis dintre delicateţe şi necesitate biologică, tocmai Ia cei de jos, care nu apar niciodată în postura josniciei. De astă dată, Gib Mihăescu nu cade victimă vulgarului nici atunci când sub pana sa învie, pe aria aceleiaşi preocupări, societatea urbană, burgheză în speţă. S-a topit parcă *urâtul* în care îşi trăiau existenţa lor crispată funcţionarii şi profesoraşii de provincie, plămădiţi din unica materie a acestui urât, respins cu ochii suspect de fascinaţi de însuşi urmăritorul lor. în *Rusoaica,* arta mare a lui Gib Mihăescu se vădeşte prin ştiinţa sa estetică şi morală de a nu pune în contrast idealul şi realul (ceea ce ar fi fost cu putinţă bineînţeles, cu rezultate nu mai puţin impresionante, dar altele), ci de a le unifica sub formula şi ea valabilă a „vieţii aşa cum e", fiecare din cei doi termeni ai opoziţiei păstrându-şi abstracta consistenţă. De bună seamă, un atare efort de organizare creatoare l-a silit interior pe romancier să-şi purifice şi stilul, în acelaşi sens de a eluda cu maximă grijă vulgarismele lexicale şi a feri trivialitatea expresiei de orice nu răspunde unui naturalism cu puritatea împlinită. Egal cu sine şi concentric conceput, acest roman iradiază din focarul eroului său, Ragaiac, mănunchiurile de raze plenitudinar distribuite, dând întregului o vitalitate excepţională. Este clar că Gib Mihăescu a avut nevoie de haosul mentalităţii sale antecedente, adică de acea gestaţie greoaie, penibilă şi nebuloasă a operei, spre a se desăvârşi într-un corp luminos prin adevăr şi cu veritabilă pondere asigurat prin sevele viului jăratec ce-l străbat în toate direcţiile orânduirii lui.

Dacă locotenentul Ragaiac nu e nicidecum un cinic (demoniac) asemeni lui Geo din *Pavilionul cu umbre,* de care îl apropie doar simpla împrejurare a fiinţării lor subiective în planul binelui şi răului, dacă el nu luptă împotriva binelui, şi cu răul contingent de fapt fiecărui individ pus de meandrele vieţii să-l

cunoască, Mihail Aspru, care se înrudeşte cu protagonistul *Rusoaicei,* prin obsesivul său ideal erotic, se confruntă puternic cu principiul moral, în sistematicul şi lungul său efort de a o cuceri pe Donna Alba. în acest masiv efort chiar feţele moralului din romanul *Donna Alba* se oferă aprecierii şi dezbaterii critice. Ambiţia ca etos, iată grava temă a densei naraţiuni; densă până la fastidios şi probabil acumularea epică orgolioasă defineşte formal noua operă, faţă cu rotunjimea de meduză cuvenit şi graţios încărcată cu veninuri a celeilalte. După cum nici *Rusoaica,* nici *Donna Alba* nu realizează încă, în creaţia lui Gib Mihăescu, romanul unei iubiri. în locotenentul Ragaiac, autorul n-a putut analiza dragostea eroului său, din simplul motiv că ea nu avea o bază reală ci una ipotetică; ea era o aspiraţie destinată să nu-şi atingă finalitatea, ci să fie compensată de ceea ce aruncă la ţărm apele tulburi ale „vieţii aşa cum e": desigur, ne găsim aici în albia destinului estetic al operei, care nu putea să-şi îngăduie a fi altfel. „Iubirea" lui Mihail Aspru pentru Donna Alba se formează brusc, **ta** o fixaţie de adolescent pentru o femeie necunoscută şi din toate unghiurile de vedere inaccesibilă; totuşi, de-a lungul sutelor de pagini ale romanului şi al multor ani ce au trecut, acest sentiment nu evoluează, încât la sfârşitul cărţii, când ambiţiosul şi tenacele bărbat îşi realizează „visul", cucerindu-şi idolul, nimeni n-ar fi în stare să măsoare capacitatea afectivă a eroului, structura şi complexitatea sensibilităţii sale, unicitatea experienţei lui erotice. E adevărat că şi apariţiile Albei sunt îndeajuns de sporadice şi nesemnificative, spre a nu prilejui cristalizarea sentimentului respectiv. Chiar admiţând că intenţia scriitorului a fost alta, că dezvoltarea şi implicit descrierea dragostei ca atare, cu avatarurile, tensiunile şi nuanţele ei infinite nu l-au interesat, suspiciunea în ce priveşte darul său de observaţie psihologică în materie de eros persistă. Nu fără a o considera ca o explicaţie mai adâncă asupra naturii talentului său, larga înclinaţie a lui Gib

Mihăescu față de instinctualitatea patologică (nuvelele) sau normală *(Rusoaica)* trebuie luată serios în seamă. Renunțând la senzualitate, în noua sa operă, locul erosului rămâne vacant. Donna Alba nu este așadar simbolul unei iubiri, ci simbolul unei ambiții - virile ce e drept, dar al cărei mobil îl constituie, mărturisit sau nu, snobismul. Ambiție virilă, căci subiectul ei e o femeie de o mare frumusețe; deci nu sete de putere, căci setea de putere nu este o caracteristică neapărat masculină. în *Donna Alba,* analiza erotică va fi astfel înlocuită cu relatarea bogată a unei serii de *strategii,* în vederea cuceririi obiectivului propus: strategia de a se infiltra în casa Albei; strategia de a se impune în ochii soțului ei; strategia de a redobândi pentru Alba averea strămoșilor Ypsilanți; strategia de a obține tezaurul epistolar compromițător pentru femeia râvnită; strategia de a o dobândi pe ea însăși cu ajutorul acestui nefericit tezaur. Și prin fiecare din ele în parte, prin cumulul lor gradat - nu însă suficient ca motivare a unei mai diferite, mai variate integrări a eroului într-un tot unitar epic deschis, compactul volum se stratifică, cenușiu dar impozant. Iar cum fiecare dintre strategii implică o raportare etică, fețele lor morale își construiesc, de-abia ele, cu aviditate dar și solid, eroul. Mihail Aspru apare pe de o parte puternic axat moral prin însăși stăruința ambiției sale, nobile ca atare, în statutul său de plebeu, înălțat de inteligență și muncă onestă. Doar că, fără să o vrea fățiș, fără chiar să și-o mărturisească mereu sieși, el înșeală și fură. La condiții inegale, și adeseori fie și egale, strategiile nu se pot executa fără înșelăciune și furt. Neapărat, Mihail Aspru se crede pe sine un strateg îndreptățit, deoarece cucerirea unei femei superioare de către un bărbat înzestrat cu necontestabile merite personale, care îl fac mai potrivit cu acea femeie deosebită decât soțul ei, e un fapt admis îndeobște de morala burgheză, răzvrătită împotriva celei medievale. O imoralitate, să zicem necesară, riscă însă să aducă

cu sine alta, fatală. Iată de ce, la ultima dintre strategii, Mihail Aspru se îndoiește asupra tacticii care trebuie adoptată, adică pe linia binelui sau a răului. Și deliberarea lui se arată mai mult formală decât reală, tocmai fiindcă în fond nu iubește, ci vrea să câștige pariul vieții sale; undeva e mai aproape decât s-ar crede de Manaru din *La Grandiflora,* dacă nu l-ar deosebi de acesta din urmă stăpânirea de sine, echilibrul interior, inteligența și cultura, în orice caz, drumul străbătut de Gib Mihăescu de la un personaj la celălalt este considerabil.

Cu *Zilele și nopțile unui student întârziat,* autorul *Rusoaicei* și al *Donnei Alba* ajunge în sfârșit la treapta iubirii: pură, ciudată, neașteptată, aproape cu nimic de prevăzut în soarta obiectivă a eroului, dar logic împlinind virtualitățile sale sensibile, abil circumscrise de scriitor, pentru a ne descoperi câte mistere ascunde sufletul omenesc. Donjuanismul de mahala al lui Mihnea Băiatu, neputința lui de a se încadra în ordinea *serioasă* a societății, aparența sa de tip amoral din cauza prieteniilor strânse cu indivizi atinși în chip efectiv de daltonism moral, îi conferă profil miticesc, de simpatică secătură de București (în ciuda originii provinciale, ca a atâtora din personajele aceluiași autor) - simpatic prin candoarea cu care înșeală credulitatea și senzualitatea femeilor (gazde) și naivitatea soților încornorați, deopotrivă tratați de dânsul cu sincerul regret de a se afla în postura de mărunt excroc. Postura lui autentică e aceea de impostor fără voie. Mai greu își înșeală profesorii (îi înșela și tânărul Mihail Aspru, dar acela s-a biruit prin voință, pe când întârziatul student e complet deficitar pe această latură a persoanei lui insignifiante, menită ca viața până în cele din urmă să-1 expulzeze, dacă tocmai în *inima* lui n-ar fi stat scris altceva), cu duioșie nedisimulată își duce de nas părinții și pare în permanență dispus să ia lucrurile de la capăt în bine. Tribulațiile lui locative, amoroase, universitare sunt expuse alert, nu fără o

comică compasiune, în orice caz înțelegere colegială, de naratorul amator acum de un pitoresc social şi moral stăpânit pe gama întreagă (fără nici o dâră de morbiditate, patologie, psihologie cazuistică şi fantasmagorică) - pitorescul social intervenise norocos şi în *Donna Alba,* prin aristocrații declasați Raoul Ypsilant şi Preda Buzescu, ori prostituatele din mansarda unde erau sechestrate scrisorile Albei. Fie cât de superficială la prima vedere (măiestria lui Gib Mihăescu atinge o culme în tehnica sa de a-l înfățişa pe eroul său parcă mereu „la prima vedere"), sensibilitatea etică a lui Mihnea, adică substructura-i pozitivă se revelează într-un fel de filigran narativ, cu prilejul a două momente importante din cariera sa miticească: substituirea de nume cu colegul său eminent de la Facultate şi menajul său fictiv cu „domnişoara" Veve. în primul caz, conştiința lui vinovată se strecoară ca o fină otravă licoroasă prin îngrijorările şi satisfacțiile izbânzii; în al doilea, el se lasă prins într-o urzeală mai jalnică moral decât cea pe care însuşi o pregătise, cu aceeaşi conştiință încărcată. Caracteristica de bază a existenței atât de precar morale a lui Mihnea constă în împrejurarea că studentul întârziat ar nutri parcă mereu planul irealizabil de a scăpa de sub destinul ce i l-a hărăzit autorul. Gib Mihăescu se joacă cu personajul său ca pisica cu şoarecele; o pisică destul de crudă şi de jucăuşă în acelaşi timp, pentru ca obiectivitatea romanului să nu sufere, dar totodată să capete o tonalitate specială şi care aici se cheamă farmec. Cuprins în hotarele perspectivelor sale condamnate la lipsă de perspectivă, Mihnea nu are decât o singură aspirație (ca şi Ragaiac sau Mihail Aspru, are şi el una, modestă, dar mai avară din pricina prea flexibilei lui structuri voliționale): să facă, ori să se facă în aşa fel, ca perspectivele să se instaureze. Şi fiindcă l-a iubit probabil mai mult ca pe ceilalți eroi creați de dânsul, şi dorind să-l salveze, Gib Mihăescu i-a dat studentului întârziat dragostea, dragostea mare şi adevărată, pe care *el n-a visat-o, acel* sentiment pur şi inhibant, în fața căruia pornirile instinctuale şi ambițiile substitutive se sfiesc, se tem chiar şi lasă imaginația fundată pe afectivitate să se învolbureze cu tragică noblețe. Mai vie şi mai complicată decât Donna Alba, superioară ei ca feminitate; mai reală decât „rusoaica", dar în realitatea ei accesibilă doar prin moarte, Arina (care are poate ceva din prințesa Ludmila Pavlovna a lui Andreev, cea care a luminat sumbrul destin al profesorului Storâțin) a mântuit zilele şi nopțile studentului cu cea mai profundă vocație intelectuală dintre toți eroii lui Gib Mihăescu.

TRAUMATISM LIRIC: ION CARAION

încă din primele sale plachete, publicate în vremea războiului şi în perioada imediat postbelică (la care se pot adăuga versurile unui Caief *vechi,* adaos la culegerea *Cimitirul din stele),* Ion Caraion impune prin prematura-i stabilitate a sensibilităţii, nedezminţită mai târziu, ci doar sporită de lirismul său definitiv. Poezie a mizeriei sociale şi a mizeriei umane produse de hidoasa conflagraţie, cu toate consecinţele în spaţiul şi timpul văzute şi nevăzute. O sinteză personală între Bacovia şi Arghezi, cu mai profunde accente decât realismul ideatic al candidului lucid care era combatantul Camil Petrescu. Deşi le mânuieşte cu ştiinţă şi le modelează cu manifestă conştiinţă a datelor sufleteşti proprii, tânărul poet proclamă caducitatea rigorilor estetice tradiţionale; el e un artist protestatar, agitat de fermenţii revoluţiei: „semănăm soare, culegem vermină / la fundul purităţii, fără agramatică, / dispreţuim cuminţenia reumatică / a inşilor bolnavi de centimetri pătraţi // ne gâtuie măsura, ne pune cătuşă / geografia unor molii cu belciugul la uşă". Repudiind îndeletnicirea esteţilor, a „mallarm£enilor", „Libertatea" lor „de a privi într-un lighean cu apă", junele Caraion ameninţă: „alături de singurătatea animală a cui / cuvintele cenuşii se anunţă ca un taur cu coarne?" - e cenuşa cuvintelor negre, fierbinţi, menite a fi cotidian rostite pe praguri. Această aplecare asupra realităţii brute este programatică desigur, acum, dar, cu o fenomenală intuiţie a destinului său liric şi cu acelaşi dispreţ faţă de artistul profesionalizat în măreţia împlinirii lui, tânărul contestatar vaticinează, profeţia sunându-i lui însuşi: „Când voi ajunge poet mare la ferme de imagini // Când voi ajunge poet mare în anul nu

ştiu cât va fi o zi plouată pe ţâţele-amândouă / şi-n noi o bubă-amară urcată pân-la gât". înseamnă că rădăcinile vizionarismului său întunecat sunt mult prea adânci, ţin de structură şi zările *acestui* poet nu se vor lumina vreodată. Metafizica lui anticristică se arată sângeros placentară: „Vezi, ducem cu rana din carne pe Domnul / şi-n fiecare seară îi dăm să mănânce-un paing". Născut sub zodii de profet mort: „L-am pipăit curios ca pe-un ren: putrezea liniştit între cocori. / Fusese ultimul bogat din muzeul acela /învârtit pe loc de câteva ori", imun la mistere, nu-i rămâne decât să constate: „Circul meu suferă de promiscuitate dirijată" şi să poarte cu sine nostalgia unei tenebroase „vârste de aur" (încă o dată, dovada originarităţii sumbrului lirism): „O! Oamenii dintâi au trăit violent pe pământuri ţepoase, întinse / alături de labele şi sângele lor, / alături de mirosul şi disperările lor / într-o libertate de viaţă superbă, compactă, înfiorătoare". Vârsta de aur scufundată sub smârcurile zeului tutelar, Hades: „Mă vei ierta vreodată, subpământean univers?"

Cu un astfel de fond moral, poezia lui Ion Caraion se realizează mai întâi prin atmosferă: oraşul mizer, boem, proletar, banal: maidane „cornute", mâzgă, buruieni, gândaci, frig, înserare, lucrători concediaţi de la fabrica de postav, o pensionară maniacă recent mutată în cartier, o femeie cu obrazul de lipie străbătând piaţa, negustori strigând straniu, ganguri sordide, năpădite de vermină, pretutindeni urâţenie: „oraş ca un câine cu bube ieşit dimineaţa din lăzi"; de asemeni, dezolante aspecte urbane intime, cu posomoreala lămpii, cu pereţii tapetaţi „de circumstanţă", cu' tovarăşii ce sporesc solitudinea: „Seara s-a făcut din ce în ce mai puternică, / tu stăteai ca un hoit la picioarele mele / - încolo totul era firesc, / până şi numărul de ordine al grădinii botanice, / cusut pe o tablă afară" sau „îmi va părea rău de tot ce n-am putut crede până la capăt, / de obrajii tăi ca nişte bame lichide / şi de sânul pădurii cu bube roşii în păr..." Platitudinea deliberată împletindu-şi metafore violente: „întoarce timpul gulere impudic, / fântânile se miră cu braţele la

gură, / din palmierii tineri ies chioşcuri de căldură / şi-şi vând hingherii galbeni vertebrele în public". O boemă pe măsură se creează: poeţi nevrotici, care îşi colindă prin urbe neurastenia şi o scriu pe ziduri, amestecând alcoolul cu igrasia şi ploaia, în ţipătul lor „spân" (atributul significă, prin contrast cu candoarea, mutilarea precoce). Nu fără o viziune-corolar: „La marginea vieţii zăceau / oamenii veacului întunecat, / privindu-se unii pe alţii ciudat / asemeni cavalerilor Sfântului Graal".

Iar atmosfera se potenţează prin imaginile agresive ale mutilării: mâini ciunge, tatuate, dalia nopţii ciungă, pomi retezaţi, lumini junghiate, garduri slute, vieţi trăite pe jumătate, bolnavi de scorbut, picioare sucite; prin deşeurile devenite imagine: bandaje moi de tuse, fotografii proaste, rochii întoarse, mănuşi uitate, magazii de haznale, sârmă spartă, pereţi de cârpă; prin leşietic, moale, umed, vomitiv, mieros, lenevos, somnolent, lentoare, cocleală.

Era război: „Parcă ierburile răsar cât cârjele şi se ţin după noi / cu unghiile, cu ghearele, cu dinţii cât o seceră" sau: Era război şi lepră, oamenii mureau în burg / schimonosiţi, îngrozitori / ca nişte vase negre cu flori / coclite-n amurg, pe fundul apelor".

Ceea ce ar putea să pară curios, dacă n-am şti că e aici vorba de o structură fundamentală, versurile ulterioare debutului său excepţional ni-l dezvăluie pe Ion Caraion ca pe un poet traumatizat în adolescenţă şi purtându-şi glorios trauma la vârsta „fermei de imagini", adică a plenitudinii expresive, conforme plenitudinii experienţei sufleteşti, care nu a dus însă la vreo transformare în lirismul de la începuturi sortit - luând aici soarta sub masca ei cea mai neagră (însuşi recunoaşte că viaţa a făcut dintr-însul „o sperietoare"). Sărutat de soare, el simte astrul duhnind a alcool şi a hală; cerul rămâne urât, bătrână mocirlă care-l îneacă; sângele încearcă cu greu să se scoale, din prelingerea sa metaforic declinantă; şi doar biruinţa integrală a întunericului l-ar mai putea determina „să se întoarcă". Viziunea imagistică pendulează cu siguranţa artizanului cumpănit între

sobrietate („O apă de metal îmbracă asfaltul, / dintr-o dată se cască ţinutul auster") şi cutezanţa responsabilă („A cui i-această zi de alb şi verde / - cu instrumente leneşe de piei"), între ostentaţia realismului comun („Şi pe lângă nişte curci care se bat, trece trenul") şi naturalismul halucinant („Din Iisusul ca un biscuit uitat în ciorap"). O soartă pe care poetul totuşi, în sfârşit, şi-o „cântă" ca un Apollon împodobit cu mâzgă: „Eşti aici, lângă mine, cum ar fi dintele / nenorocirii într-un serai de mătase" sau „coroanele copacilor oceanici / îngenuncheau sub ape, să se roage, / cu anterie gemene, de panici". Refuzând *visul,* el *vede* zugrumări pe pereţii pe care îngerii ţin prelegeri. *Natura* oraşului odios, de altădată, s-a rafinat, în versuri făcându-şi loc, cu bună ştiinţă estetă şi rea conştiinţă morală, aerul gras, pisicile râioase, prosopul muiat în sânge, rochia udă lipită de trup, şoarecii din groapa cu apă, guzganul de la circ, mesele de operaţii, piaţa de legume, hoitul bălos, ulmii mirosind a sânge de slugi, belşugurile găunoase, parcuri patibulare, viermi de apă dulce, cimitirul de pâslă, tumorile, lucrurile murdărite, furuncule, gunoaie lexicale, fiolele de holeră, îngerii leit-moliv, deşeurile de gânduri, de trofee, molime tolănite pe creier, rufe de păpuşi. Pentru că versurile care conţin aceste elemente au căpătat o greutate mai mare, deopotrivă prin simplificare şi complicaţie a vechilor motive. Războiul s-a ridicat la viziune simbolică a ororii, ca mister profan: „Noapte cu bube. Stătută ca o baltă. / Mă-ntorc de pe lumea cealaltă. / Dracul mână caii. Surugiul doarme. / Luna atârnă de pe cer ca o tenie. / Orb şi fără părinţi, mută vedenie, / între cranii şi arme", s-a decantat în propria sa oglindă imagistică: „sicriu lângă sicriu călăreţi coloraţi / rătăceau căutându-şi prin filme ciorapii / din preajma primului război canibal". Obsesia oaselor stăruie şi ea, la alt nivel: osemintele lunii întreabă prin văzduhuri despre cei de jos; oasele acestora au menirea de a deveni instrumente pentru cântec sau prilej de introversiune ideatică („Mi-nnumăr lichenii de pe tibii şi tac / între oasele mele ca-ntre primele dogme"), întocmai ca spre fenomenul originar

goetheean, aici *naturalizat* prin inventar, dar sursă a viziunii cosmogonice a *urâtului:* „Lângă oase, haine lângă haine, oale lângă oale, toamnă // O eternă pulverizare şi realcătuire a universului / Acolo şi soarele a fost păros / acolo şi liniştea a fost sălbatică / şi câtă mlaştină cât urât". Viziune cosmogonică accentuată naturalistic, altunde: „haosul s-a recuibărit în nervii pământului / nechează o scroafă, grohăie o iapă / materia se reaşează-n duh // şi e zgomot în suflete". Autorului acestor viziuni exerciţiul poetic îi apare, ca şi în trecut, invenţie de cuvinte meschine, bucătărie unde se pregătesc otrăvuri, dar propria sa poezie de tinereţe, acum, „îl latră"; căci el ştie astăzi că răul se află într-însul, „ca drumul printre roţile nunţii". De fapt, este vremea maximei concentrări expresive, obţinută prin sfâşietoare dureri ale spiritului revărsat în carne: „copacul din fereastră se uită la fotografia fantomii" - „saloanele albe îşi mângâie botul" - „ca nişte protuberante de panoplie / din care bea moara de vânt" - „Câte-un pendul molatic / muşcă spărtura caldă din aerul cămăşii" - „Cu genunchii ca o legătură de ridichi de lună, / o ţărancă / se uită la peruca de gheaţă a regilor verzi" - „Calomnia avea prăvălii în groapă" - „Sos de saltimbanci cu supă de legume".

Neschimbându-şi deci orizonturile dinlăuntru, dar substanţializându-şi expresia, Ion Caraion îşi va rosti cuvântul suprem în acele poeme importante, în care gândirea sa poetică şi siguranţa majoră a expresiei libere, cu meşteşug de mare poet, convertită la „gramatica" metaforică (total degajată însă), se constituie într-un adevărat clasicism al protestatarului de odinioară. Lucrativul bacovianism, în paradoxala-i conjunctură, ajunge vital până la exuberanţă. Jivinele din apele interioare, molima, craniile, ploile necontenite, înecaţii (suavizaţi ca fecioare, tineri visători frumoşi) devin feerie cosmică *(Coşmar).* Ticăloşia ceţoasă, mieroasă prelingere, deşeurile sacralităţii, buturuga, rogojinile, broaştele, oasele se înalţă la demnitatea extazului moral al fatalităţii *(Antigona).* Mirii înveştmântaţi în viscole, pietrele, focul mistuirii, poetul-vates plafonat cunosc o genuflexiune mistic umilitoare *(Lucruri în genunchi).* Cârjile părăsite (deşeuri), vasele nespălate, capetele împăraţilor decapitaţi se transfigurează într-o tragică viziune a pustiirii *(Sans coup et soleil).* Pluvioasele oraşe abandonate de bărbaţii purceşi la războaie, dezmăţul, teama, amnezia morală, totul „cântă" profetic, vaiet premonitoriu *(Lazării morţii).* Apa noptatecă, ganguri, ştreanguri, hoitul de iepure, scaunele, miturile decăzute încâlcindu-se inefabil într-un damnat paradis (Pădurea stinsă). O viziune apocaliptică de fosile vii, în vibrând antedeluvian, germinaţia universală, devoratoare de sine, sub dureroasă solaritate *(Dimineaţa rodului).* Istoria dizolvată în organic, biruinţa înspăimântător luxuriantă a naturii asupra spiritului *(Les choses de minuit). Oile întunericului* sunt un pretext pastoral pentru o turbure trăire cosmotică. *Ploi de august,* un „cântec" al oaselor şi al neîntregului, cu bogate ecouri în etosul ultragiat. *Giordano Bruno,* viguroasă ideologie lirică, adică un foarte grav „joc" de idei. *îmblânzitorul de stihii* simbolizează puterea veninoasă a cuvântului dintâi („ţipătul" - metafora). Deşeurile, spectralul, lipiciosul contribuie la o fabulă cu morala existenţială *(Visa. Totul era vâscos).* Depresiunea existenţială, tragică epură în sine a spiritului, chinuita filozofie a necunoştinţei întunericului şi somnului, oboseala împinsă, prin trăirea acută a singurătăţii, la scepticism unanim - toate acestea gradează acum ferm şi superior acelaşi lirism vehement izbucnit în tinereţe, cu netăgăduită grandoare sensibilă menţinut în *Sub dumnezeu impar, Pământ şi tristeţe, Iocasta visează, Pomi.* Virtuoz, poetul fixează balada, tâlcuind dionisiac scepticismul său cosmotic *(Lady Mac Lye),* filtrându-şi misterioase nostalgii prin prozaic *(Textilierul din Avignon),* rememorându-şi vechea boemă, cu simbolice între-ţeseri de deşeuri morale şi cosmos destrămat - foşnete de cocori, femure, oboseli, funingine, păduri ce invadează cu tenebra lor implacabilă taverna spectrelor *(Umbre).* Singuraticul tardiv *(Uneori),* chiar în temele curajos erotice prin introspecţie *(Sânii,*

morocănosul şi şerpii) sau ironie *(Femeia alternativă),* urmărit pururi de mizeria oraşului care i-a retezat brusc adolescenţa *(Fertilităţi),* îşi confruntă însă bărbăţia artistică, parcă spre a-şi verifica de pe culmi celelalte tărâmuri sensibile, ce le-ar fi putut cuceri, dacă ar fi vrut, în versurile ospitaliere închinate naturii naturante (contrastând cu vegetalele costelive, crescute din inima sa neagră, vâscoasă, purulentă): *Uverturi şi ferigi, Printre alge, Plenitudine, Nuanţe.* Atari versuri: „prin tigva unui rege (sub-scoica spartă-n două / a cerului) deasupra tăcerii, cerul ouă / nedumeriri sau stele de zinc; la care latră / cantoanele din câinii pădurilor de piatră. / Şi latră nemişcarea prin zloata ca tutunul, / fugiţi, cu botul umed, frenetici, câte unul - / la arborii pe labe, din ceţuri, dimineaţa", cu virtuozitate generoasă „turnate", aparţin (norocită festă!) „fermierului de imagini", şi nu spre paguba sa şi nici a poeziei române.

ION GHEORGHE
ŞI ORIGINILE

Bine organizat, pe cicluri ce se dovedesc etape gândite, ca şi cum evoluţia sa însăşi i-ar sta la îndemână în acest scop, lirismul lui Ion Gheorghe e programatic. Năzuinţa lui formativă are drept subiect mai întâi o mitologie personală, rezolvată în măsura în care poetul îşi echivalează trăirile cu o stare mitică perpetuă, şi drept obiect mai apoi, ca dobânzi ale acestei perpetuităţi, o mitologie românească, realizată în măsura în care, aplicat pe diferite planuri, programul se menţine în limitele poeticului, rămânând numai expresie lirică. Astfel cheia poeziei lui Ion Gheorghe, în sensul obţinerii stării mitice, ni se oferă o dată cu ciclul *Vine iarba.* Prin şocul aproape apocaliptic al trecerii bruşte, silnice, de la mentalitatea rurală la cea urbană, izvoarele mitologice ţâşnesc virulent, dureros, căci apa lor nu e diafană şi răcoroasă, ci groasă de săruri şi fierbinte, ca sudoarea, ca lacrimile, produsul caznei şi al chinului. De unde, asperitatea imaginilor care notifică travaliul formativ: „eu, mângâindu-ţi ramurile părului / cred că purtam pământul / prin care-abia mă despărţisem de ţăran" *(Pigmalion).* Fiindcă orice construcţie din oraş înseamnă o înfrângere, o abolire a naturii, natura (iarba) invadează compensatoriu, sub forma spiritului ca mitologie, lumea construcţiilor: „Ies zilnic la marginea arborilor, / fug din râul somnului cu ochii arşi de nisip - / peste umăr simt păsările adulmecând / pe unde se scoate sămânţa de iarbă mai bine". Şi dacă la români singura mentalitate autentică este cea rurală (boierii gândeau ca sătenii şi ciobanii), purtând neatinse insemnele arhaităţii, când se vede ameninţată de moarte, ea răsare oriunde şi oricum poate, printr-o sălbatecă luptă, redată de

sălbăticia viziunii: „într-o urnă cenuşa femeii cu picioare de ţap; / capul ţăranului - ou de raţă răsucit la lampă - / plodul creierului searbăd şi fără sământă; / plânge femeia tăindu-şi părul / şi clocind iarăşi capete de ţărani: / toată lumea cu faţa la răsărit, / fiece ţăran iese din casă cu pui de salcâmi". Dar această sălbăticie (acest fond natural profund) rezultă deopotrivă, aici, dintr-un calcul al poetului: în şapte versuri, ce sunt contorsiuni în mit, cuvântul „ţăran" apare de trei ori; termen coagulat în substanţa mitică generală a poemelor din *Vine iarba,* termen a cărui umbră se lasă grea peste toată poezia lui Ion Gheorghe. Calculată fiind şi trimiterea la situaţii mitice date: „Iar din loc în loc, stâlpii de pământ cu iarbă - / ţăranii care s-au uitat o singură clipă înapoi", sau la memoria ceţoasă a istoriei: „Pietre la râu copiii ţăranului; apa trece, / câte-o lespede norocoasă ajunge-n turla catedralei, / stă cu ceasul pe genunchi iar în mijlocul porţii / tatăl său o ciopleşte pe trista visătoare Uta, / îi pune copiii în braţe şi-o uită în turn", sau la aspecte sociale medievale: „ascultaţi, prin faţa peşterii se-nvârte umbra bâtei; / de dimineaţă până seara arde cadranul de iarbă, / craniile sunt rupte cu frunze cu tot, / îndesate cu picioarele în saci, / li se scobeşte carnea fiartă, cu degetele, / cojile de oase vărsate în râu". Din caznă şi chin, din sudoare şi lacrimi, izbucnesc, trezite la o nouă viaţă, ca după un somn milenar, puterile mitice ale ţărăniei grav primejduită. Bineînţeles, viziunile născute de aceste puteri nu pot fi decât sumbre: „Dacă focul va trage şi de pe mine carnea / lăsându-mi cenuşă pe ramurile coastelor / şi viaţa mea, cu ochii-nceţoşaţi, îşi va smulge părul de durere -" Iar poetul se simte pe deplin îndreptăţit să facă referinţe la mitologia antică, dătătoare de *tragedie,* mai cu seamă la mitologia infernală: „lumile au fost la început surori zeiţe, / pedepsite să aducă apă nestatornică în amfore / tocmai de la călcâiul lui Hades" sau: „în cazan, spune cineva, s-a botezat regele năvălitorilor / în legea de la Dunăre a intrat, în ea a murit, / câinele cu trei capete urlă cu botul pe labe", sau, atât de clasic trimiţând la ocupaţiile rurale, elementare, naturale: „La izvoarele

Styxului spală mama şi plânge, / pe două pietre, albia de scăldat grâul, / mocirla de pleavă şi mălură încearcă să ţină lotca, / raţele se muşcă una pe alta alegând ce mai e de mâncare: / neghina, boabele de măzăriche şi grâul / ce nu s-a mai putut lupta cu apa". Perfect unite, elementaritatea autohtonă şi suflul mitologiei culte, reîmprospătată de acest aliaj, creează baza lirismului pe care îi rămâne poetului să-1 dezvolte în planuri obiective, implântat în starea mitică, devenită chiar stare oraculară („Cum voi coborî de pe scaunul din Delphi?... / Pe genunchii mei începe să curgă clepsidra, / bob după bob, un siloz întreg de sământă; / e vânt şi urât şi aburul spaimei se ridică / de pe borhotul de fructe şi pâine strivită"), el este de acum înainte, adică din acest punct pornind, un generator de mitologie, calificat de poemele exemplare din ciclul *Vine iarba: Amintiri din copilărie, Femeia cu pâine, Pietre de catedrală, Barza, Firul Ariadnei, Amiază, Elixirul verde, Arheopterix,* în care cealaltă componentă a lirismului său, sexualitatea, se anunţă triumfal şi obsedant, în toate variantele fecundaţiei şi creşterii, de la sământă la pâine, de la vegetal la om, cu elementele convergente: ştiuleţii, nectarul, roiurile, laptele de porumb, grăunţele, seminţele, rădăcinile, butaşii, spicele, ouăle, matricea, înşirate în ordinea intrării lor în scenă.

în primul ciclu de mitologie obiectivă, *Zoosophia,* Ion Gheorghe re-creează, pe un plan al *verosimilului,* mentalitatea baladei populare, utilizând ca model cele două piese tundamentale, *Mioriţa* şi *Mănăstirea Argeşului.* Nu e vorba de o imitaţie în stil popular, căci detaşarea poetului faţă de model poate merge până la parodie, dar o parodie care se întoarce împotriva ei însăşi spre a se anula ca atare, prin gravitatea reală a lirismului. încât, cu mijloace argheziene şi blagiene, verosimilul popular prinde fiinţă, ca şi cum ţăranul ar fi trecut prin şcoala lui Arghezi şi Blaga, şi, fără a-şi altera sensibilitatea mitică, profită totuşi de această învăţătură bine asimilată. De aici încolo pot fi puse la bătaie, cu dezinvoltura dicteului automat, întreg aparatul

folcloric cult (Creangă şi Ispirescu, de pildă), Vechiul şi Noul Testament, istoria românilor, istoria limbii române, istoria culturii româneşti, alături de puterea de invenţie verbală şi formală a poetului însuşi, capabil de un joc imaginativ superior. Datorită lui Ion Gheorghe, trec în mit, pe aceeaşi cale naiv compozită, un Şincai, un Goga - suprem omagiu adus procedeelor de cultură, care l-au servit atât de generos pe autor. Fireşte, din punct de vedere teoretic (estetic), a strânge în simbolul ciobanului mioritic pe Isus, pe Făt Frumos şi pe Mihai Viteazul, este un fapt abuziv, kitsch. Dar în Zoosophia poate tocmai kitschul e ingenuitatea, şi, împins până la absurd, el se dovedeşte a fi un instrument apreciabil în creaţia mitologică.

Mitologia obiectivă din al doilea ciclu, *Cavalerul trac,* ţine de un plan al *posibilului.* Utilizând tot ce ştie el (adică, tot ce se poate şti) despre traci, precum şi cunoştinţele sale mitologice în ansamblu, poetul ne propune un epos pe măsura spiritualităţii trace, a mentalităţii lor arhaice. Articulaţiile acestui epos sunt de domeniul visului, adică exclusiv lirice; ne aflăm deci într-o poezie continuă, care exclude rigidităţile pre-concepţiei, ale sistematizării. Chiar dacă sistemul există, înăuntrul său libertatea încape prodigios. Prin lirism, ne situăm dintr-odată într-o cosmocraţie fantastică, în sânul căreia copilăria, pubertatea, formarea eroului de consistenţă părelnică al eposului, Manimazos, şi călătoria lui iniţiatică pe celălalt tărâm, se desfăşoară după normele purei poezii. Misterul laptelui (simbolizând aici plasma seminală) precede misterul primăverii (mugurii, vlăstarele, ugerii, coarnele, iarba echivalează părul răsărit în părţile gingaşe ale trupului tânăr). Iniţierea spirituală se petrece la nivel erotic-vegetal: Manimazos se culcă cu planta Logosalvia, ceea ce înseamnă că logosul e un principiu feminin; iar iniţierea erotică propriu-zisă, de asemeni la nivel vegetal: Manimazos se împreună cu teiul (o fată). Iată cum simbolismul naturii din *Vine iarba,* ca mitologie subiectivă, se obiectivează. Fiind vorba de mit iniţiatic, nu lipsesc momentele de extaz:

„Vede Manimazos şi tremură, căci frigurile / îl zguduie: / de dimineaţă a luat rachiu cu ierburi, / a băut rachiu cu bolbotine / şi bălării pentru descântece; / de dimineaţă a băut rachiu / cu buruiana Iarba Şarpelui / şi-acum îl zguduie băutura, / îl cutremură rachiul şi-l zgâlţâie / frigurile din Iarba Şarpelui". Cum fiind vorba de eros, în spaţiul cuprinzător al unei cosmocraţii, generalizarea erotică duce la un pansexualism dionisiac. Cosmosul ordonat de Marele Şarpe şi de zodii se umple de seminţe, sâmburi, boabe, fudulii, ouă, icre, lapţi şi de materiile unde chimia se întâlneşte cu biologia: plămădeală, aluat, pâine, clorofilă. Sexualitatea manifestându-se ca extaz cosmic: „Dar cea mai fericită era ţărâna - / maica ierburilor, maica stejarului / a livezii şi-a holdelor: / fericită era ţărâna săpată de copită / când calul îşi făcea rugăciunea; / fericită era ţărâna când simţea genunchii / şi picioarele strânse, când simţea / căldura pântecului; / fericită era ţărâna - şi ofta de bucurie / când de pe pulpele calului / alunecau cele două pietre negre - / cele două pietre - seminţe, ca ouăle de gâscă; cele două pietroaie; ca ouăle celei mai mari păsări / fericită era ţărâna, când de pe pulpele / calului / alunecau pietrele fuduliilor sale / lovindu-se şi răsturnându-se / ca ouăle sub femela vulturului / tresărind pe iarbă / ca ouăle de şarpe".

Al treilea ciclu de mitologie obiectivă, *Mai mult ca plânsul,* transpune mentalitatea picturii populare (icoanele pe sticlă) în *verosimilul* său liric, cu aceeaşi propensiune spre parodie, ca şi *Zoosophia,* dar fără kitsch, deoarece datele culturale de orice fel au dispărut ca atare, persistând doar metaforic. Deşi descriptivă adeseori, poezia aceasta nu e însă picturală (statică): ironia liricizată, asemeni satirei din *Flori de mucigai,* asigură dimensiunea strict temporală a poemelor (exemplul cel mai frapant îl constituie adunarea de haiduci la Cina cea de taină). Avem mai degrabă un fauvism poetic (sublimarea ţărăniei): „Fumegoase, incerte / între galben şi verde / cresc fructele pe zmicele / ca sâmburele de foc în apa unei mărgele; / se coc astre

şi planeţi / în carnea violetă a primei ceţi, / elementuri stranii, pulberi-vapori / şi de-ale căror nume rămânem necunoscători; // Vin apoi fructele celei de-a treia coaceri / la miliardele de vârste şi prefaceri / în care sâmburul iniţial / e la pieirea cutărui metal, / la naşterile elementelor copile / de prin cenuşile fosile - / la-ncrucişarea castă şi mortală / a două elementuri în năvală, / născând în moarte elementul fiu / în timpul nici vremelnic nici târziu; / timpul uraniu şi timpul plumb / în care aştrii cad ca pietrele de prund. // A patra vârstă a fructelor din rai / dă sclipăt trist seminţelor de jărăgai / şi multă pâlpâire şi repede-oboseală / acelui foc din flacăra iniţială; / se-ngroaşă carnea putredelor elemente / din mâzgă şi cumplite sedimente; / furtuni tot mai puţine-n sorii gălbejiţi / pe după care şchioapătă bătrânii sateliţi; / oceane au aceştia şi continente / şi populaţii violente". O adevărată cosmogonie, cu mijloacele descântecului. Dar mai cu seamă o lirică propensiune irezistibilă spre starea de naştere, de facere, spre adâncurile tulburi ale existenţei sesizate în materialitatea lor colcăitoare, materialitate cromogenă, întorcându-se la starea mitică a culorilor, la primordialitatea lor. Caracterul sexual-mitic al acestui lirism se impune cu evidenţă, deoarece ne aflăm în sorginţi cromatice (biologicul şi chimicul, cu ambivalenţele mentalităţii picturale populare): „în pătrăţelele de sus, albastre / plutesc ouă de broaşte; / prin preaalbastra mâzgă eternă, / vezi mormolocii, ca frunzele de lucerna / dau roată oului femei / cu pliscurile după el - / la polul nord îi creşte-o meduză / cât oul fuge şi refuză; / mişcând tăcut şi vibratil / plăpândele-i picioare de copil; / suflă cu spaimă şi regretă / femela-n coaja ei de cretă - / când trei din cei patru bărbaţi / se închircesc epuizaţi".

Ideea seminţelor-culori revine în *Descântec la sâmburi şi mieji,* poemul central din ciclul *Megalitice:* „şi pe tine te-am luat, sâmbure, şi pe tine, nuca alunului, / când nu s-au limpezit miejii cum limpezeşte luna cerul pustiilor, / cum luminează piatra alaunului / apele de vopseluri ale boiangiilor: / şi-acum vă strig, seminţelor, şi pe voi, miejilor" - de data aceasta însă cu altă semnificaţie, căci ne găsim înainte de pictural şi chiar de mitologia obiectivă, în lirismul originar al descântecului, lirism care a resorbit şi simbolul mioritic, dizolvându-1 în materia sa translucidă. Nu fără ca experienţa ciclurilor obiective să fi contribuit la adâncirea spre zonele originare („megalitice"), bogat magice, mai vechi decât *posibilul* tracic: „Ţăranii la povarnă, - discipoli obscuri / ai unor preoţi ce-au pierit demult - / părăsiţi pe-acest pământ cu fraţi dioscuri, / se dedau şi ei, de spaimă, unui joc periculos şi ocult". Aşadar, apocaliptica rupere de mentalitatea rurală a provocat ţâşnirea mitologică, iar aceasta, devenind experienţă, a dus nesfârşit înapoi, spre izvoarele lirismului: „Prin dărâmăturile de frunză ale cupolei cât cerul, / copiii găsesc chipuri cioplite, gresie, cremene, os / şerpi şi lupi şi mioare, - zugrăviţi fierbinte cu fierul - / şi mulţi se recunosc şi-mbătrânesc primejdios". Ca tărâm al sortilegiilor, ciclul „megalitic" se situează în mentalitatea rurală deplin redobândită, şi miracolul reproducţiei este motivul ei principal de activare. Ţăranul apare acum sub formă de gigantic posesor al cosmosului, prin care pătrunde ca printr-o alcătuire germinativă, pe când poetul acestui tărâm, stigmatizat de obida istoriei, apare sub formă tragică: un infirm vestitor al lui Dionisos - Priap *(Mutul).* In masivitatea lor, *Megaliticele,* adeseori infestate de substanţe imunde puse să slujească vraja, confirmă deci cu prisosinţă lirismul „dur" din *Vine iarba,* şi chiar îl justifică peste măsură, ca o expresie mai temerară, mai impetuoasă, mai nestânjenită a mitologiei subiective la care Ion Gheorghe tinde prin structură.

CUPRINS

Contravaloarea timbrului literar se depune
în Contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032 B.C.R. filiala sector 1, Bucureşt

Lector: NELU OANCEA
Tehnoredactor: CARMEN ILIE

Apărut: 1997 Bun de tipar: 3.02.1997